الصورة الفنية
فى شعر مسلم بن الوليد

الدكتور/ عبد الله التطاوى

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الكتاب : الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد
المؤلف : د / عبدالله التطاوى
رقم الإيداع : ١٩٥٩
تاريخ النشر : ٢٠٠٢
الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-215-536-2

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر ولا يسمح بإعادة نشر هذا العمل كاملا أو أى قسم من أقسامه ، بأى شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر

الناشر : **دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع**
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق **والمعرض الدائم** } ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

تمهيد

حول مصطلح الصورة الفنية

- حول حدود المصطلح فى النقد القديم والنقد الحديث .
- الصنعة والصورة فى النقد العربى .
- مفهوم الصورة الفنية عبر ذاكرة الشاعر القديم وفهم الشاعر الحديث .
- البيان والخيال والصورة الفنية .
- القيمة الفنية للتشبيه .
- البعد الاستعارى ومستوياته .
- المجاز وعلاقاته .
- البديع ودوره فى الأداء التصويرى .
- حول الصورة الفنية : موضعًا ومنهجًا لهذه الدراسة .

يبدو تحديد مصطلح « الصورة الفنية » - محور هذه الدراسة - أمرًا غير يسير ، خاصة حين يجد الدارس نفسه فى زحام مجموعة من المفاهيم التى قد تتفق وتتقارب ، أو قد تختلف وتتباعد ، وقد يحتاج بعضها إلى وقفات طويلة لتدارك ما بينها من تقارب أو تباعد يختلف فى مداه الحقيقى ، كما يتباين أثره فى طبيعة الصياغة الجمالية للفن .

من هذه المفاهيم ما يتصل بدراسة الصورة الفنية انطلاقا من تأمل ملامحها النفسية ، وأبعادها الفيزيقية الخالصة ، وهذا أقرب - فى دراسته - إلى علماء النفس منه إلى نقاد الأدب ، ومنها ما ينطلق من جانب وظيفى يجعل مهمة الصورة ركيزته الأساسية ، ولا شىء وراء ذلك ، ومنها ما ينطلق من المفهوم البلاغى الذى دار حوله حوار القدماء أو طوره المحدثون ، وكلها مسائل تحتاج إلى ضرب من التحديد الذى يساعد الدارس على استكشاف طريقه ، واثقًا من سلامة منهجه منذ بداية رحلته مع مقومات الصورة الفنية فى الشعر ، خاصة حين يحاول تطبيق هذا المفهوم على شاعر قديم .

ولعل من الأهمية بمكان تحديد موقع الصورة الفنية فى البلاغة العربية والنقد القديم ، ومدى ما آلت إليه من مفاهيم ، رسخت فى أذهان القدماء ، فراحوا ينظرون من خلالها إلى الأعمال الشعرية التى أنتجتها قرائح فحول الشعراء عبر عصور الحركة الأدبية المختلفة .

فقد فرق علماء البيان - أول ما فرقوا - بين الحقيقة والمجاز ولعل فى هذه التفرقة بداية حقيقية للدرس البلاغى ، ذلك أن الحقيقة عندهم ترتهن بالكلمة المستعملة فيما وضعت له ، فى اصطلاح يتم به التخاطب والتفاهم ، والمجاز ما استعمل فيما لم يكن موضوعا له ، وكذلك كانت الكناية بين أساليب التعبير غير المباشرة ، « وهى لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه معه » .

من هنا تبدو البساطة فى بداية استعمال المفاهيم التى تعقدت صورتها ، وكثرت تفريعاتها بعد ذلك عند المتأخرين ، فلم يكن البلاغيون الأوائل يبغون من نظرتهم هذه إلا أن يروا الأشياء غير حقيقية تنافس ما نرى فى الحياة ، وما نعهده فى عالم الواقع .

ومن خلال هذا الخيط المبدئى للتصور القديم يبدو واضحًا أن الصورة البلاغية لم تكن تتعدى نمطًا من الخلاص من عالم الحس ومدركاته إلى عالم المعنى ومفاهيمه - إذا جاز هذا التعبير - أو هى إعادة تشكيل العلاقات بين الأشياء أو الخروج بها إلى عناصر جديدة ، فيها قدر من الوهم القائم من جانب المبدع من ناحية ، ثم من جانب المتلقى حال استقباله العمل فى شكله الجديد ، ومدى استيعابه له وانفعاله به، وتجاوبه معه من ناحية أخرى .

وإذا كانت بوادر هذه الفكرة قد ظهرت عند البلاغيين ، فإنها لم تنم - بشكل كاف - عن إدراكهم لنوعية المكابدة والمعاناة التى تمتلك الشاعر حين يشرع فى خلق عمله الفنى ، ثم تلك المكابدة الثانية التى ينبغى أن توجد أو تخلق لدى المتلقى لحظة استقباله لذلك العمل ، حيث يعيش تجربة الشاعر مرة أخرى بنفسه، وبالتالى يتمتع بالإدراك الجمالى للأشياء المبعثرة ، تلك التى أعيد تشكيلها فى تصوير فنى جميل ساهم فيه خيال الشاعر وانعكست من خلاله عواطفه وانفعالاته وقدراته الفنية .

فإذا اعتبرنا التصوير مرادفًا للتعبير المجازى ، كانت الصورة الفنية المفردة - على هذا المستوى - هى أى شكل من أشكال الكلام البلاغية ، يتضمن علاقة أو مقارنة بين مركبين أو عنصرين ، أو هى تعبير غير حرفى عن الواقع ، يختل فى درجة وضوحه أو غموضه ، ولكنه يجب أن يدرس فى نطاق النص وسياقه الفنى ، مما يضمن له الأصالة وعمق التأثير ، انطلاقًا فى ذلك من أبسط وسائل التصوير الشعرى، وهو التشبيه ، وانتهاء بالرمز ، وبينهما الاستعارة والتشخيص وألوان البديع المختلفة .

وانطلاقًا من هذه الفكرة يمكن تقويم الأشكال البلاغية ، والوقوف على أوجه

الاختلاف بين أدوات التصوير الفنى ، حتى يمكن تحديد موضع كل منها بين درجات السلم الفنى الذى يتطور مع تطور الفنون البلاغية ، ويستمر مع تطور الفن الواحد تطورًا داخليًا فى ذاته ، فمنت الأشكال البلاغية ما يبدو بسيطًا منذ نشأته ، ومنها ما هو معقد نتيجة تراكم فترات طويلة متوالية ، وتداخل عوامل معقدة أنتجتها مجموعة الانفعالات والمشاعر الانسانية التى تكون فى صراع دائم مع الدهر ، صراع الإ نسان مع الكون ما استمرا الحياة عبر أجيالها المختلفة .

ومن الأفضل - إذا كان الأمر كذلك - ألا تتحكم فينا فرضية واحدة ، بل يمكن أن نسمح لفرضيتين فى آن واحد بالتحكم فى حكمنا الأدبى ، أولاهما : أى الصور البلاغية تكون أكثر عمقًا من حيث هى صورة منذ البداية ، وثانيتهما : ما هى إمكانية الحكم من خلال نجاح الشاعر فى إعادة تشكيلها ، أو فى خلقها ابتداء ، أو فى وضعها ضمن النسق العام محددة بمجموعة من العلاقات الفنية داخل السياق التصويرى فى العمل ككل .

وهكذا يبدو دور الصورة البلاغية فى الأداء الفنى فى الشعر ممثلا فى كونها أداة الشاعر ووسيلته إلى التعرف على حقائق الأشياء ، ولكن هذا التعرف يفقد قيمته ، إذا تصورنا انفصال تلك الأشياء ، أو قيام كل منها مجردًا بذاته ، ذلك أن الواقع يقوم على نسيج متداخل من العلاقات ، يتميز بالتشابك والتماسك ، وينسحب هذا - بدوره - على الشاعر الذى تتولد لديه مجموعة من الانفعالات المعقدة ، يصبح من حقه أن يحاول تحديدها ، وهى تظهر - بالطبع - فى مجموع الصور الفنية التى يرسمها فى شعره .

وعلى أية حال فإن الشاعر يدرك إدراكًا ذهنيًا مباشرًا أنه يقدم علاقة شبه بين موضوعين ، على أساس من الوعى الداخلى والخارجى بهما ، مما يؤدى به إلى التدرج - بين شعراء عصره - فى سلم الصور البيانية ابتداء من التشبيه وانتهاء بالرمز .

ولذلك فإن بيان طبيعة الصورة فى النقد العربى القديم ثم تحليل مفهومها عند النقاد المحدثين يصبح أمرا طبيعيا وضروريا ، يشمل الحديث عن الصور البلاغية بكل أنماطها ، وما يحوطها به خيال الشاعر وحسه من رعاية ، ثم جهده

الفنى الذى يظهر فى كيفية تطويع قدراته الإبداعية على التشكيل الجمالى لها ، فإذا كان الشعر يخاطب فى الإنسان خياله وملكته التى تتقبل الفكر والشعور معًا فى وقت واحد ، فإن الوقوف عند مفهوم الخيال عند البلاغيين العرب وتلمس دوره فى الأداء الفنى للصورة الشعرية يصبح أمرًا أكثر أهمية .

والخيال هو وضع الأشياء فى علاقات جديدة ، وهو سمة بارزة من سمات الأسلوب الأدبى ، لأنه يصور العاطفة ، أو ينقلها إلى السامع أو القارئ ، ويبرز المعانى، ويلجأ إليه الأديب للإفصاح وحسن العرض وقوة الإبانة والتصوير ، ويرى القارئ والسامع الحقائق من ثنايا كل ذلك عن طريق خياله .

وتتباين المقدرة الخيالية لدى الشعراء بحسب قدراتهم على استيعاب أسرار الحياة ، والتفاعل معها ، ولذا يصح أن يقاس نجاح الشاعر أو فشله بمدى قدراته التصويرية على نقل التجربة والإحساس بفعل ملكة الخيال : « إن الشعر يقوى فينا تلك الملكة التى تجعلنا – ولو مدى لحظة قصيرة – أشخاصا غير أنفسنا ، وسواء أصرنا بفعل الشعر وقوة الخيال ملائكة أو شياطين ، فحسبنا أن تكون لنا بفضل الشعر هذه القدرة التى ينقلب بها هذا الشخص أو ذاك فترة من الزمان ، لنشعر بشعوره ، فنألم لألمه ، أو نسر لسروره » (١) .

وقد اعترف العرب قديمًا بوجود قوة الخيال ، وقرنوها منذ الجاهلية بالشيطان ، وتصوروها نوعًا من الإلهام ، على نحو ما رددوه حول وادى عبقر وشياطين الشعراء ، وما تحدث به بعضهم عن آثار هذه القوى الخفية فى نفسه ، وكيف أنها تغيب وترجع ، فإذا غابت أصبح خلع الضرس أهون عليه من قول بيت واحد من الشعر ، وقرنوا الإلهام أحيانًا بأزمة معينة ، وأوقات صالحة للنظم أو الإبداع ، بل إن ملامح فهمهم للخيال على هذا النحو قد دفعت بهم إلى الدفاع عنه ، حين ذهب بعض نقادهم إلى أن « الكذب المدعى فى صور من الخيال ضرورة من ضرورات التعبير الفنى الذى يختلف فيه عن التعبير العادى » (٢) .

---

(١) تشارلتن « فنون الأدب» ص ٤٥ .

(٢) د . محمد زغلول سلام تاريخ النقد العربى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى ص ٤٤ .

وتحدث بعض النقاد العرب عن الخيال كنوع من الإلهام ، ولكنهم وقعوا فى ازدواجية فكرية حين عجزوا عن التفريق الواضح بين عناصر ذلك الإلهام وكيفية اعتماد الشاعر على قدراته الفنية ، فطالبوه بتنظيم عملية التخيل : « ولقد قامت كل قواعدهم النقدية على التنظيم ، فاهتمت به اهتمامًا بالغًا ، حتى فى أوضح الأمور التخيلية كالمجاز والتشبيه ، والاستعارة ، أى تنظيمًا لعملية التخيل ذاتها» (١) .

ولذا حدث عندهم ذلك الخلط بين معالم الصنعة ومعالم الإلهام ، فتداخلت هذه المسائل بشكل يزيد العمل الفنى غموضًا وتعقيدًا . ويبدو أن شعراء العرب كانوا أوسع أفقًا من علماء البلاغة فى هذه المسألة ، حين خرجوا من دائرة الخلط بين الخيال والصنعة ، فأدركوا أن هناك لحظات للإبداع الفنى يصاحبها الجهد والكد ، إلى جانب ما فيها من تلقائية ، تتمثل فى فكرة الإلهام تلك ، فالفصل عندهم واضح بين الخيال وبين المقدرة الفنية على التشكيل . وقد ظهر ذلك بشكل تطبيقى فى أشعارهم ، إذ كان بعضهم يستحث خاطره بالمناظر الطبيعية وبعضهم كان يرى الاستثارة العاطفية هى الطريق إلى الإبداع ، وكان أحدهم يتقلب أحيانًا فى بيت مصهرج قد غسل بالماء تنشيطًا لقوة الخيال على غرار ما يروى عن أبى تمام .

ومن هنا يختلف موقف هؤلاء الشعراء عن أولئك البلاغيين الذين قصروا الخيال على ما لا يصدق به العقل فقط ، وهو ما صنفه بعض النقاد المحدثين فى دائرة الوهم التى فصلوا بينها - من خلال خيوط دقيقة - وبين الخيال .

وهكذا تقف نظرة القدماء للخيال موقفًا وسطًا بين القصور والنضج باختلاف طبيعة الفئات التى اتخذت منه موقفًا ، فئة تحدثت عنه دون ممارسة ، فوقعت فى خلط بينه وبين الوعى ، وفئة أخرى عاشت التجربة ، فكشفت عن علاقاته بمقدرتها الفنية المتميزة .

ومن وجهة نظر نقدية حديثة نرى الخيال لا يتوقف عند حد الممارسة العملية للتجارب ، ولكن الشاعر قد يكتب فى موضوع لم يشهده ، ومع هذا يكون

---

(١) د. إحسان عباس فن الشعر ص ١٤٤ .

ثريًا بتصورات مصدرها خياله ، ومحورها التفاعل مع العقل و الوعى ، وهذا ما حدا ببعض النقاد إلى التأكيد على حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ، ليكتب قليلا من أبيات الشعر البليغة : « فيظل فى وصف التجارب الكثيرة التى يراها ضرورة من أجل أن ينظم قليلا من الشعر » (١) .

ويركز بعض النقاد العرب على بواعث التجربة لدى الشاعر ، ويبدو أن فى هذا خروجا على مقولة الآخرين الذين خلطوا بين الخيال وبين الصنعة ، فقد تنبه ابن قتيبة إلى جوهر هذه البواعث ، فكشف عن إطار التجربة الشعرية عن طريق الاستعانة بخيال الشاعر ، وأكد علاقة الحالات النفسية المختلفة بالشعر حين عدد الحوافز النفسية الدافعة لقوله ، مثل الطمع والشوق والطرب والغضب ، وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب والمناظر الطبيعية الجميلة ، بل يربط بين الشاعر والزمن « لأن بعض الأوقات ذو تأثير خاص فى المزاج الشعرى كأول الليل قبل تنفس الكرى ، وصدر النهار قبل الغداء » (٢) وأبعد من ذلك يتنبه هذا الناقد إلى عنصر الجمهور ، وضرورة مراعاة الحالة النفسية للسامعين .

وعلى الرغم من هذا الاتجاه الذى يقدر ذاتية الشاعر فى التركيز على تجربته، فإن البلاغيين العرب قد ركزوا هذه الذاتية حول العقل ، ولم يتخذوا من الانفعالات والمشاعر الإنسانية أساسًا لها مثلما صنع الشعراء وبعض النقاد مثل ابن قتيبة ، وإن كان غيره من النقاد قد خالفه فى نظرته النقدية حين فصل بين الخيال والصنعة بشكل يحيل العملية الشعرية إلى مجرد موروث ثقافى فحسب ، فقد نقل ابن رشيق نصًا عن الأصمعى يذكر فيه كيف يصبح الشاعر فحلا ، ويبين بذلك النص المجال الثقافى للشاعر ، وكيف لا يضيف إليه أى عنصر آخر من موهبة أو خيال أو غيرهما ، قال الأصمعى : « لا يصير فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى ، وتدور فى مسامعه الألفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانًا له على قوله ، والنحو ليصلح به

---

(١) د. مصطفى ناصف الصورة الأدبية ص ٣٢ .

(٢) ابن قتيبة « الشعر والشعراء» ١/ ١٩ (ط . ليدن - ١٩٠٢) .

لسانه ويقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم » (١) .

وهنا نجد أنفسنا عند مفترق الطرق بين نظرة الشعراء العرب للخيال وإدراكهم لبواعث تجاربهم الشعرية ، وبين نظرة البلاغيين القدماء الذين لم يستوضحوا العلاقة الحقيقية بين الخيال والصنعة الشعرية فخلطوا بينهما ، وبين قسمين من النقاد أدرك بعضهم حقيقة الربط بين الأمرين ، وأغفل البعض الآخر هذه الحقيقة ، ففصل بين الخيال والصنعة فصلا فيه من التعسف والتطرف ما هو واضح عند الأصمعى .

ولعل مثار هذا الاتهام لبعض نقاد العرب وعلماء بلاغتهم يرجع فى أصله إلى شدة الإيمان بارتباط العاطفة بالأدب ، حتى إنها لتمثل الشرفة التى يطل منها الأديب على ما تنطوى عليه النفوس من ألم وأمل ، فلكل إنسان عاطفة ما ، ولكنه لا يعرف ماهيتها إلى أن يأتى الشاعر فيعبر عنها ، من خلال تفاعلها مع خياله وملكاته الفنية إلى أن يصل إلى مرحلة المخاض التى يرسم فيها من الصور الشعرية ما يشف عن معالم الجمال فى ذلك المولود الجديد .

من هنا يمكن الحكم بأن أية نظرية تلغى الخيال الشعرى تكاد تحيل العملية الشعرية إلى « فعل منحل لا يعدو التعريف بما هو معروف ، لجعل الثابت الأقل وضوحا أكثر وضوحا ، إنما هى نظرة قاصرة ، يأتى قصورها من شدة حساسيتها إزاء أى تغيير أو اندفاع فى إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة ، وشدة إيمانها بالعقل والمنطق ، وثبات الأشياء والعرف ، وهذه كلها أمور صلبة لا تصنع إطارا صارمًا لا يمكن لأى شاعر – مهما كان – أن يخرج عليه أو أن يحطمه ، وكان العناصر التى يحويها الكون أشياء مقررة موضوعة لا يمكن أن تتغير ، وليس أمام الشاعر إلا أن يصف مبناها الثابت » (٢) .

وهذا يخالف الحقيقة الفنية التى تجزم بأن الخيال والصنعة طرفان لا

---

(١) ابن رشيق « العمدة » ١/ ١٣٢ .

(٢) جروبناوم « دراسات فى الأدب العربى » ص ١٧ .

يستغنى العمل الشعرى عن أى منهما ، والأخيلة لا تقل فى أهميتها عن الوزن والقافية ، فهى إحدى المكونات الأساسية فى البنية الفنية للقصيدة ، وهى جزء من الأسلوب ، أو تركيب الكلام ، فيجب ألا تدرس بمعزل عن الطبقات الأخرى ، بل إنها عنصر ، وجزء لا يتجزأ من مجموع عناصر العمل الأدبى . وليس الخيال - على هذا الأساس - مجرد زينة كالحلى والرياش ، بل هو جوهر الأدب ، وقوة الخيال فى الصورة الفنية هى عماد العمل الشعرى ، فهى لا تساعد فقط على جمع الشتات لتخلق عملا عضويا كاملا ، بل إنها تخلق من الجزئيات المتنافرة إطارا فنيا، يمكن أن يضمها دون أن تظهر فيه تلك العلاقات المميزة لفجوات الحياة المتناثرة . فهى قوة تتصرف فى المعانى ، لتنتزع منها صورا بديعة « فإذا كانت عادة النفس الارتياح للأمر الذى تشاهده فى زى غير الزى الذى تعهده به ، فإن التخييل يأتيها من هذا الطريق ، فيعرض عليها المعانى فى لباس جديد ، ويحيلها فى مظهر غير مألوف ، فللتخييل فائدة عامة ، لا تتخلى عنه، وهى تحريك نفس السامع لتلقى المعنى بارتياح له ، وإقبال عليه ، ولو كان من قبيل الحديث المألوف أو المعلوم بالبداهة »(1) .

وجدير بالموقف الأدبى أن يدخل الشاعر به فى منطقة الخيال ، أو يدخل بالخيال فيه ، كما هو شائع فى التشبيه وغيره من صور البيان ، مما يعطى العمل الفنى صورة جديدة أكثر متعة من الصورة التى يأتى بها التعبير الصريح عن طريق المشاهدة أو الوجدان ، فالنفس تشعر حال تلقيها الصورة الخيالية أن للمعنى الذى تحمله تلك الصورة صورة أخرى هى الصورة البسيطة التى يعبر عنها بالقول الصريح ، ولكنها اكتست جمالا فنيا ألبسها ثيابا زاهية منمقة ، تكشف عن حياة الحس والواقع فى ثوب قشيب .

وقد تنبه بعض النقاد إلى الربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية أو حياة الحس عامة ، وحاول أن يبعد الشعر عن العلم قدر استطاعته ، فقد جعل حازم القرطاجنى ينبوع الشعر « من حركات النفس ، ومصبه النفوس الإنسانية فى مدى

---

(1) محمد الخضر التونسى « الخيال فى الشعر العربى » ص ١٧

تقبلها أو إعراضها بحسب الفطرة (أو بقوة الاكتساب الذى يرقى إلى درجة العادة) ولهذا كان من الطبيعى أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية »(١) .

وترتبط لغة الشاعر بعمق التجربة التى يعيشها ، فقد تأتى صريحة يرسم من خلالها الصورة ، وقد تتفاوت فى مواقع البلاغة ، فتختلف بين الإيجاز والإطناب مما يجلب للقارئ اللذة أحيانا ، والسآمة أحيانا أخرى .

وعلى هذا تتميز العبارة الخيالية من العبارة الصريحة ، إذ إن الصور فى العبارات الصريحة لا تهيج فى نفس السامع هزة الطرب التى تثيرها العبارات الخيالية ، فالعبارات الخيالية تشارك العبارات الصريحة فى جودة نسبها ، واشتمالها على المعانى التى ترتقى بها فى مدارج البلاغة ، وتزيد عليها بإظهار المعنى فى صورة تطرب لها النفس .

وإذا كانت العبارات تقسم - على هذا النحو - إلى أصلية وخيالية ، فهل يفسر هذا إلا أن يكون ثقة بقدرة الخيال ودوره فى الإبداع الفنى ؟ وهل يخرج هذا عن كونها دليلا على ازدواجية مصدر الخيال بين ما هو عائد إلى الفطرة ، وبين ما هو مضاف إليها من مادة الحضارة ، أو القوة النفسية التى تجعل الشاعر أقدر على استخدام الخيال ؟ وهل يخرج هذا عن أن يكون دليلا على ضرورة تقدم معرفة المتخيل بالصور المحسوسة مما يتيح له صياغة الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان ؟

والإجابة على هذا كل بالإثبات إنماتكشف عن حقيقة الخيال ، فهو ليس مرآة جامدة تعكس الصور عكسًا مرآويًا ساعة الإبهام فحسب ، بل إنه أعمق من ذلك بكثير خاصة حين يتجاوز هذا المدى إلى التحليل والبعث ، وخلق صور جديدة ، قد يكون لها رواسب قديمة فى نفس المبدع ، ولكن حتئ هذه الرواسب تظل لها أصالتها « إن الأفكار والصور التى ينبعث بها الخيال فى ذهن الملتقى ليست زيدًا طافيًا بلا جذور ، بل - على العكس من ذلك - فالفنان يجذب إلى ذاكرته كل ما رآه وما سمعه طوال حياته ، ويحتفظ به فى ذاكرته (٢) .

---

(١) إحسان عباس « تاريخ النقد العربى » ص ٥٥٣ .

(٢) انظر د . محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات فى النقد العربى . ص ٢٥ .

وهكذا لا يقتصر الشاعر على نقل صورة ما رأى أو ما سمع، ولكنه يتفاعل مع هذا أو ذاك ، ثم يعمد إلى خياله ، فيربط بين الحقائق المفككة فى الحياة ، وهذا هو الخيال الذى يقدره الناقد « إن هناك نوعا من الخيال يسمى خيالا خالقا ، وهو الذى يخلق العناصر الأولى التى تكتسب من التجارب صورة جديدة ، لا تنافى الحياة المعقولة فإن نافتها كانت وهما »(١) وقد كثر الحوار النقدى حول منطقة الحس وحقول الخيال ، وما بينهما من ارتباط لا يمكن نفيه، وقد أضاف البعض إليهما فى عملية التفاعل هذه عنصر الثقافة التى يتمتع بها الشاعر « فمن الطبيعى أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية ، بحيث ترتسم صور المحسوسات فى خياله ، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها ، غير أنه فى مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة والتجربة المستمرة عن طريق الثقافة »(٢) .

وانطلاقا من تعدد عصور الأدب ، واختلاف نظرة النقاد إلى الخيال يمكن الزعم بأن مرد المبالغة فى تقدير قيمته إنما ترجع إلى الرومانسيين الذين أطلقوا له العنان ، لأنهم يرون أنه يرى ما لا يراه العقل العادى ، وأنه يرى ذاك النظام المخالف لما نعرفه فى عالم الحس ، وهو الحقيقة الثابتة وراء المادة ، ومع هذه المبالغة يحمد للرومانسيين تلك التفرقة المشهورة بين الخيال والوهم ، ومن حيث وجود العلاقة الطبيعية والخلقية بين الصور والأشياء فى الخيال، وانعدام هذه العلاقة فى الوهم .

ومع كل هذا تبقى الحقيقة الثابتة لتؤكد أن الشعر بلا خيال يصبح نظما ، أو أقرب ما يكون إلى القفار والحياة المجدبة ،فالخيال ضرورة من ضرورات التصوير الفنى ، وهذا ما جعل بحث النقاد فيه خصبا ثريا حتى أسرف بعضهم فى تقدير قيمته ، وحاول بعضهم تحديد علاقته بالمحسوسات من خلال تأمل علاقته بالإبداع .

---

(١) أحمد أمين . النقد الأدبى . ص ٣٩ .

(٢) د . إحسان عباس . تاريخ النقد العربى . ص ٥٥٤ .

هذه لمحات سريعة عن الخيال قصدت من ورائها إلى الكشف عن طبيعته كأداة يستخدمها الشاعر فى تصويره الفنى ، وهى أداة من نوع خاص يبدو فيها قدر كبير من الفطرية ، وهى - فى نفس الوقت - جزء من مقدرات الشاعر الفنية تكشف أبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية التى يرثها من أسلافه ، أو يكتسبها من ممارسات عصره ، فتساعد - فى النهاية - على نضج ملكته ، ليعبر عن طريقها عن معاناته الإنسانية ، وهنا - فعلا - تبدأ عملية الإبداع دورها فى ولادة الجنين الجديد ، الصورة الشعرية .

وقد نخلص من مسألة الارتباط بين الحس والخيال إلى أن تقصير قوم ما فى فهم الخيال لا يرتبط - ضرورة - بازدياد التعلق بالمحسوسات ، ذلك أن كل تجربة خيالية تبدو تجربة حسية ، رفعت إلى المستوى الخيالى بواسطة الوعى ، أو أن « كل تجربة خيالية عبارة عن تجربة حسية بالإضافة إلى الوعى بهذه التجربة وبرغم كل هذا فإن هناك تمايزًا على الدوام بين الشىء القائم بالتحويل (الوعى) والشىء المحول (الإحساس) والشىء الذى يتحول إليه (الخيال) »(١) .

فالصورة الشعرية هى تجربة مُعاشة على أرض الواقع ، وحين نعثر على صورة فإننا نعثر من خلالها على تجربة معاشة حقًا ، وبعبارة أخرى لابد للشاعر أن يكون قد رأى أو أدرك - حسًا - ما استطاع أن يتخيله، وحين يصور الشاعر فإنه ينطلق من حادثة ، أو عاطفة ، أو منظر أو إحساس ، أو فكرة، وفى كل حالة لا يصوغ الصورة من فراغ ، بل يجعله فى حالة ترقب مضطرب للخيال ، كما يرسم المنظر بالكلمات الموحية التى تكشف عن انطباعاته وخواطره ، وهنا تتداخل الكلمات وتتداعى الذكريات تداخلا لا ينفصم ، ويصبح شعار الشاعر « كيف يستبين لى ما يجول فى فكرى ، قبل أن أعرف ما أقول ، فإن المحاورة والتبديل الدائمين فى نفس الشاعر بين الحياة والتعبير عنها يجعلان من عملية تأليف القصيدة وسيلة لدراية الشاعر بنفسه ، ووسيلة لتبليغ رسالته إلى القراء »(٢) .

---

(١) كولنجوود . مبادئ الفن ص ٣٨١ .

(٢) إليزابيث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٨ .

ولعل ضرورة بروز الحسية فى الصورة هو ما حفز بعض النقاد إلى تقسيم عناصر هذا الحس التصويرى إلى حس بصرى ، وسمعى ، وشمى ، وذوقى ولمسى ، وحرارى ، وحركى ، وسيكولوجى ، وعقلى ، إذ يبدو الشاعر العربى وقد عاش هذا الحس بكل معالمه ، يؤكد ذلك ما أشار إليه الدكتور طه حسين فى « الشعر الجاهلى » إلى مدرسة الحس والصنعة التى تزعمها أوس بن حجر وعرفت امتدادها حتى نهاية العصر الأموى .

على أن أكثر ما يهمنا فى تلقينا للصور الشعرية الحسية أن نستجيب لها انفعاليا وفكريًا، وليس من المهم مطلقًا أن نتلقاها تلقيًا حسيًا ، لكى نستجيب لها هذه الاستجابة الانفصالية الفكرية ،. وهذا ما حدا بالنقاد إلى تفصيل القول فى أنماط تلك الصور الحسية ، يقول وليك عن الصورة الحسية البصرية مثلا « الصورة البصرية إحساس أو إدراك حس ، لكنها أيضا « تنوب عن» أو تشير إلى شىء غير مرئى، شىء داخلى، ويمكن أن يكون تقديما وتمثيلا فى وقت واحد» (١) .

وبالمثل ينسحب نظير هذا القول على بقية المحسوسات التى تحدث توترا فى الأعصاب ، وحركة فى المشاعر ، من ملمس ورائحة وطعم تتداخل كلها مع الشكل واللون فى الصورة الشعرية ، ويكفى أن نتلقاها انفعاليا أو فكريا .

وفى معرض بيان المكونات الحسية للصورة ، ووقعها على المتلقى ، يبرز التشخيص والتجسيد مرتبطين بدائرة الحس التصويرى ، فالتشخيص يبعث الحياة والحركة فى الموصوفات ، وخاصة المعنوى منها ، وقد يعتمد الشاعر فى سبيل ذلك على البيان والبديع بأنواعهما ، كالتشبيه والاستعارة والجناس والطباق ، إلا أنه لا يأخذ منها إلا بالقدر الذى تحتاجه صوره ، وليس بالعامد الذى يقصد إلى البيان والبديع لذاتهما ، وإلا أصبح معرضا فى هذه الحالة لمآخذ ناقديه .

وإذا كان الخيال ، وما يرتبط به من محسوسات وتشخيص محورا أساسيا من محاور خلق الصورة الشعرية، يظل مهما بعد ذلك محاولة الوقوف على مفهوم النقاد العرب لهذه الصورة بعد استعراض موقفهم من الخيال كمنبع من منابع التصوير الشعرى .

---

(١) نظرية الأدب ص ٢٤٢ .

وأول ما يلفت النظر فى النظرية النقدية عند العرب أنها تهتم بمراعاة المقام واللياقة ، وتسرف فى هذه الناحية إسرافا يقيد الشعر فى بعض الأحيان ، فقد تحدثوا عن الشعر كصنعة من نمط معين ، ومنذ البداية يمكن أن نفى ضرورة تكلف الشاعر ، ليحقق الصنعة الشعرية ، إذا أجاد استخدام ما يجده من ألوان وأشكال وزخرف ترتبط - فى مجموعها - بالتصوير والتخيل ، والصنعة هى شحذ لمقدرة الشاعر الفنية على التصوير ، وليست إلهامًا كما فسرها بعض المحدثين : «فالصنعة يلهم بها الشاعر إلهاما كما يلهم بمادة الشعر نفسها ، وتلبس المادة بالألوان والأشكال المختلفة يتم فى نفس القائل فى وقت واحد، لهذا لا تظهر فى الصنعة الموهوبة آثار التكلف والتعمل ، ولكن هذه الآثار تظهر عند الفصل بين مادة الشعر وصورته ، أو عند التعمل والتكلف فى تركيب الشعر على المادة قسرًا » (١) .

فهذه الفكرة تكاد تجعل العملية الشعرية كلها كامنة فى اللاوعى أو الإلهام ، وتتجاهل ما يميز الشاعر عن أقرانه من قدرات فنية هى ملك له وحده ، بل إن هذا المفهوم قد يشى بإتقان قدرات الشعراء فى التصوير ، حين تبقى المزية فى المسألة كلها للإلهام وحده دون بروز الفروق الفردية على حد تعبير علماء النفس .

ولقد راح النقاد العرب يفهمون حدود الصورة الشعرية ارتباطا بمفهومهم للصنعة الشعرية ، وجعلوا من التخيل والإلهام عمادا للصورة من خلال إدراكهم الشامل للارتباط القائم بين مادة الشعر وبين التصوير ، وميزوا - فى نفس الوقت - بين نوعين من الشعر يظهر فى أولهما الصنعة والتكلف ، ويظهر فى ثانيهما علامات الموهبة الفنية للشاعر ، ولكن نظرتهم إلى هذه الموهبة - والخيال جزء منها - كانت محدودة بشكل واضح ، مما جعلهم يفرضون على الشاعر تصورا خاصا بعمود الشعر ، يدور حول جملة مصطلحات تتعلق بشرف المعنى ، وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، وتخير لذيذ الوزن ، والتئام أجزاء النظم، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وما شاكل ذلك عند ابن سلام مثلا حيث يرى الشعر « صناعة وثقافة يعرفها أهل

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٦٦ .

العلم كسائر أصناف العلم ، والصناعات منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان » (١) .

وبذلك تشترك الحواس كلها فى صناعة الشعر فترى العين ما لا يرى ، وتسمع الأذن ما لا يسمع ، وتجيد اليد حبك الحروف والكلمات ، ويفرد اللسان بالسحر والبيان طبقًا لمفهوم ابن سلام نفسه .

ومن هنا حدد ابن قتيبة فضل الشاعر بناء على إجادة الصنعة التى رآها فى الفصل بين اللفظ والمعنى ، وراح يقسم المعانى على أساس من ذلك الفضل ، بل إنه – من أجل ذلك – رفع من شأن الرجل الكامل فى نظره : « والشعر عند العرب ضرورى للرجل الكامل : أما الرجل الكامل ، فهو كما قيل الرجل الذى يكتب ويحسن الرمى ، ويحسن العلوم ، ويقول الشعر » (٢) .

ويأتى عبد القاهر بمفهوم جديد للصنعة ، يجمع فيه بين اللفظ والمعنى فيما نادى به من توخى معانى النحو ، وارتباط الألفاظ بمعانيها ، وكأنه – بذلك – يصوغ مفهوما متميزا للصورة، ينزع فيه عن اللفظة ميزتها كلفظة مستقلة ، وينكر تقسيمات ابن قتيبة لما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه فيقول : «ولو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ، ولما وجد فيه مستهجن وذلك أن المعانى لا تدين فى كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه ، إذ الألفاظ خدم المعانى والمصرفة فى حكمها ، وكانت المعانى هى المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشىء عن جهته ، وأحاله عن طبيعته »(٣) .

ومن هنا بدا تضارب الأقوال حول أبعاد الصورة الشعرية عند النقاد القدماء خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار ما ذهب إليه أحد أعلام هذا النقد من القول بأن الشعر « صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » (٤) .

---

(١) طبقات الشعراء ص ٦ وانظر مقدمة الحماسة للمرزوقى حول مواصفات عمود الشعر .

(٢) عيون الأخبار ، جـ ٢ ، ص ٢٢٩ .

(٣) أسرار البلاغة ص ٥ .

(٤) الجاحظ . كتاب الحيوان ٣/ ١٣١ .

وهو فى هذا لم يكن يتحدث عبثا ، ولكنه يعنى ما يقوله تماما بعقل المفكر وإحساس الفنان ، فالشعر لا يمكن أن يسمى شعرا ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة ، لتبرز معانيه ، لتضعها فى صور رائعة ، يضفى عليها الخيال ألوانًا جذابة، فتعلق بالنفوس ، وتناط بالعقول ، ويحس الإنسان معها متعة القراءة والتفكير معًا .

والمعانى عند الجاحظ - فى إطار نفس المقولة - تبدو «مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى والمدنى ، ولذا فإن الشأن عنده فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وجودة السبك »(١) .

وهو - بذلك - يحدد للشاعر فرصته لإظهار براعته وقوة تخيله من خلال الصياغة ، وانطلاقا من صدق الإحساس ، وهذه الصياغة - بالطبع - هى الصنعة الشعرية .

ومن خلال هذه الرؤى النقدية يبدو واضحًا أن هناك تقاربا فى المفهوم بين فكرة التصوير الفنى فى الشعر ، وبين فكرة الصنعة التى صارت لها مدرسة مميزة فى تاريخ النقد العربى ، بل إن هذا النقد راح إلى أبعد من ذلك ، حين خلط بين الصورة الشعرية والصنعة الفنية فوحد بينهما ، حتى ليمكن القول بأن حديث العرب عن الصنعة إنما هو حديث عن الصورة ، فالشاعر المبدع عندهم يمكن تصنيفه فى مدرسة الصنعة التى تهتم بالتصوير الفنى البارع دون إسفاف أو إغراق أو استحالة ، ومن هنا يظهر عندهم تفاوت الملكات وتباين الحالات النفسية والتجارب الإنسانية وخاصة أن طائفة من النقاد راحت « تحكم الذوق الأدبى وحده فى الشعر ، وطائفة أخرى تحكم الثقافات الحديثة ، مما أدى إلى أن بعض الشعراء كانوا يتشددون فى طلب العدالة الأدبية من النقاد ، حين يعرضون ما نظموه من شعر عليهم »(٢) .

ويهمنا من زحام هذه المواقف النقدية ذلك الاتجاه الذى ركز على دور

---

(١) المصدر السابق . الموضع نفسه .

(٢) د . محمد عبد المنعم خفاجى . الحياة الأدبية فى العصر العباسى ٤٩ .

الصنعة فى الشعر ، بشرط عدم التكلف أو الإسفاف ، ووضع فى اعتباره تداخل مفهوم الصنعة الفنية بمفهوم الصورة الشعرية .

فقد انتهى مفهوم الأدب عند العرب - على هذا النحو - إلى أنه صناعة ، وهذه الصناعة كانت لها عناصرها الأولى التى تولى علم البيان شرحها وتفصيلها ، وأخذ النقد الصرف على عاتقه مهمة كشفها فى العمل الأدبى ، و الحكم عليه من خلالها .

ومعنى هذا أن عناصر تلك الصناعة هى نفسها العناصر الفنية التى يعتمد عليها جمال العمل الأدبى ، وهى عناصر موضوعية محققة وقائمة فيه . ويبدو أن هذا الاتجاه كان عاما نتيجة احتفال العرب لصنعة ، فبنية الشعر عند ابن رشيق «اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية معًا » (١) .

فيجب عنده أن تكون صنعة الشعر جيدة ، وبنيته مكينة ، واللفظ عنده كالجسم والمعنى كالروح ، فإذا اختل أحدهما كانت بنية الشعر ناقصة ، وفى ذلك رأى « أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصًا للشعر » (٢).

بل إنه يدخل الصنعة فى تسمية الشاعر أصلا : « إنما سمى الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ، ولا اختراعه، أو استظراف لفظه ، وابتداعه كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة » (٣).

وقد فضل بعضهم أن تنبع الصنعة من ذات الشاعر ، فالشاعر ذو خيال مبدع يعبر عن إحساسه وشعوره ولا يحتاج إلى التأمل الفكرى العميق ، لأن العلم كما يقول عبد القاهر هو « العلم المستفاد من طرق الحواس ، أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام » (٤) .

---

(١) العمدة ص ٧٧ .

(٢) نفسه ١/ ١٢٤ .

(٣) العمدة ٧٤ .

(٤) أسرار البلاغة ١٩٥ .

كما ذهب آخرون إلى ربط الصنعة بالموروث ، وعدم إغفال دوره فى الخلق الفنى ، فراحوا يحددون مواقفهم من طبيعة هذه العلاقة ، ويستوقفهم مدى تأثيرها فى قدرة الشاعر الفنية على التصوير ، وقد وقف فى سبيل هذا التيار - أحيانا - قلة الإيمان بالاختراع والابتكار التى يقابلها الإيمان العميق بالموروث ، خاصة حين تبلور هذا الموروث فى « أحكام وقواعد تتحكم فى مجال التعبير ، وفى وسائله ، فيقدر الناقد الأصالة ، ولكنه يبحث عنها دائما فى قدرة الشاعر على توسيع النماذج الموروثة ، وتعديلها ، على أن يظل ملتزمًا فى ألفاظه ما جرى عليه أسلافه ، مادام يملك حق التصرف فى اختيار الوزن ، ويتحكم فى الدواعى » (١) .

وذهب البعض أيضا إلى أن العرب لم يحللوا فكرة « الجميل » فى الأدب ، أى أنهم لم يحاولوا أن ينشئوا قواعد جمالية ، وإنما اقتبسوا النظرة الأرسطوطاليسية التى تبحث طبيعة الفن الأدبى ، ولذلك كتبوا إرشادات للأديب الذى يود أن يبلغ المستوى المطلوب من الأسلوب الجزل ويبتعد عن الأسلوب السخيف » (٢) .

على أن هذه الفكرة لا تكاد تصمد فى مقاومة تلك النظرات النقدية التى أخذت على عاتقها حتمية إنصاف الشاعر المجيد ، وتقدير إبداعه فى سياق مقدرته الفنية على خلق الصورة بقدر ما يستطيع من تشكيلها من واقع قدراته التخيلية ، تلك الصورة التى تتشكل فى النهاية فيما يسمونه بالصنعة التى تعكس مفهوما نقديا قريبا من المفهوم الحديث للصورة الفنية ، فإذا زعمنا بأن المفهوم الحديث للصورة فيه إدراك ووعى لفكرة « الجميل » ، فإن من الجور أن نغمط النقد العربى هذا الحق ، خاصة عند الجاحظ ، ثم العسكرى الذى تتبعه ، وسلك منهجه ، حتى تقاربت الألفاظ ، وتشابهت العبارات بينهما، يقول العسكرى : « الكلام - أيدك الله - يحسن بسلامته وسهولته ، ونصاعته ، وتخير ألفاظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه ، مع قلة ضروراته ، بل عدمها أصلا ، حتى لا يكون لها فى الألفاظ أثر ، فتجد المنظوم مثل المنثور فى سهولة مطلعه ، وجودة مقطعه ، وحسن

---

(١) جرونباوم . دراسات فى الأدب العربى ص ١٠ -١١ .

(٢) ص ٢١ .

وصفه وتأليفه ، وكمال صوغه وتركيبه ، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقا وبالتحفظ خليقا » (١) .

ولم تكن فكرة ائتلاف اللفظ والمعنى بمعزل عن « الجميل » ، خاصة إذا تأملنا رؤية قدامة حول حد الشعر من أنه « ائتلاف اللفظ مع المعنى ، وائتلاف اللفظ مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع القافية » (٢) .

ولعل الجرجانى كان من أوضح هؤلاء النقاد فى المزج بين اللفظ والمعنى ، وفى التعبير عنهما متكاملين ، إذ رأى أن « النظم بينهما هوالنظم الذى يحدث بين اللفظ والمعنى ، إذ اللفظة تأنس إلى جارتها ، كما أن اللفظة تأنس إلى معنى جارتها » (٣) .

بل يضيف إلى ذلك كله الذوق والإحساس الروحى ، ويعتبرهما - بالنسبة للناقد - بمثابة العمدة لإدراك البلاغة فى الكلام .

ويشدد ابن الأثير على ألا تحمل الألفاظ إلا معنى شريفًا (٤) معبرا بذلك عن موقفه من هذه القضية ، قضية جمال الائتلاف اللفظى والمعنوى فى الشعر .

من هذه الأفكار النقدية فيما يتعلق بتآلف اللفظ والمعنى وفكرة « الجميل » فى النقد العربى ، يمكن أن نلمس أن الشاعر العربى كان أكثر وعيا من النقاد بحقيقة « الجمال الشعرى » ، وربما يرجع ذلك إلى أنه مبدع الصورة ، ومصور التجربة بكل ما فيها من معاناة ، يمنحنا إياها على شكل دفقات عارمة عن طريق الصورة الشعرية الجزئية ، التى تمثلت عنده فى التشبيه أو الاستعارة أو المجاز ، مصورا بذلك الحالات المألوفة والغريبة على السواء ، ومستعينا فى ذلك بما طرقه أسلافه ، وما ورثه عنهم من تلك النماذج البلاغية .

ومن الطبيعى أن يستغل الشاعر الصورة للتعبير عن الحالات الغامضة التى لا يمكنه التعبير عنها مباشرة ،ومن ثم بدت الصورة الشعرية عند الشاعر القديم

---

(١) كتاب الصناعتين ص ٦١ .

(٢) نقد الشعر ٩٨ / ٩٩ .

(٣) دلائل الإعجاز ص ٣٦ .

(٤) المثل السائر ص٣ .

عنصرا جزئيا فى القصيدة بصورتها الكلية ، هنا يصبح من حقنا أن ننظر إلى الصور عند الشاعر القديم من خلال المفهوم البلاغى لها ، لأن شعراءنا القدامى يقفون فى موازاة الشاعر الحديث الذى يعتمد على الصورة أساسا ليستكمل نقصا ما يحسه فى اتباع القوالب الشكلية القديمة ، فإن نظرتنا إلى الشاعر القديم يجب أن تتبع من خلال هذا التصور ، أعنى إلى أى حد أجهد الشاعر نفسه فى بناء تشكيل فنى محكم للقصيدة ، يحكمه فيه الوزن والقافية والتصريع وغيرها ، ثم يلى ذلك جهده الفنى وقدراته الذاتية التى تتكشف للناقد من مجموع الصور الفنية التى تحويها قصيدته ، وإمكانات الترابط العضوى بين هذه الصور ، مما يشكل منها - مجتمعة - لوحة فنية كاملة، وذلك - أيضا - فى موازاة النقد القديم الذى ركز على البيت كوحدة فنية ، بل شغلته اللفظة أحيانا ، فلم يهتم النقاد القدامى بما وراء المبنى والمعنى ، ولم يأبهوا للتجربة الشاملة فى القصيدة الواحدة .

وكأن النقد القديم قد أسهم فى إثارة المشاحنات بين الشعراء والنقاد ، وشجع بعضهم على النفور من الآخر ، مما يعضد الزعم بأن الشاعر العربى قد سبق الناقد - أحيانا - لأنه يصور فيعبر من خلال ذاته وتراثه ، بينما يهاجمه الناقد - حين يهاجمه - من خلال ثقافته ومواقفه الشخصية فحسب ، ذلك أن المعاناة الشعرية هنا تبدو معدومة لدى الناقد ، بينما يتمتع بها الشاعر فيفوقه .

على أن هذا لا ينفى موقف كبار النقاد الذين سجلت لهم نظرات ثاقبة فى تاريخ النقد الأدبى مثل الجاحظ ، والجرجانى ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ومن سارعلى نهجهم بحثا عن لمحات تنحو نحو فكرة كلية الصورة وشمولها ، من مثل قول الحاتمى « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل احد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب ، غادر الجسم ذا عاهة ، تتخون محاسنه وتغص معالمه ، وقد وجد حذاق المستقدمين وأرباب الصناعة المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ،ويقف بهم على محجة الإحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء »(١) .

---

(١) الحصرى . زهر الآداب وثمر الألباب، ٣/ ٦٥ .

(٢)

ولعل التساؤل الذى يلى قضية الخيال يدور حول كيفية التعامل مع الصورة الفنية من خلال المفاهيم البلاغية القديمة لها ، بما تشمله هذه المفاهيم من تشبيه واستعارة وكناية ، وما الطاقات الفنية التى تتمتع بها فى الأداء الجمالى للقصيدة ؟.

فمن المعروف – بداية – أن ثمة علاقة وثيقة بين الخيال والبيان ، حتى لنستطيع أن نرجع مباحث علم البيان إلى أساسين هما : الخيال والرمزية ، فالخيال يرتبط بعلم البيان لأنه يقرن بين الأشياء ، ويجانس بين صورها ، ويمنحها مناظر متنوعة مفردة ومركبة ، وهو بعد يضفى الحياة على الأشياء ، ويكسبها طابعا إنسانيا ينقل الذهن من معنى إلى معنى آخر ، وهنا يظهر تعاون الطرين وتفاعلهما ، خاصة حين نتبين أن الصورة البيانية تقوم على نفس الأساس ، وإن كانت مهمتها التوصيل والتأثير ، وهى تختلف فى درجاتها من البساطة إلى التعقيد ، وبالتالى فإن أول ما يصادفنا فى هذا المجال التشبيه بمستوياته المتعددة .

وأساس التشبيه ما يلمح الإنسان فى الأشياء من مظاهر مشتركة ، أو متشابهة ، أو متضادة « و يتفرع عن ذلك ما يوحيه كل هذا من جواز استعمال الألفاظ بعضها محل بعض ، لأن التشبيه أساس المجاز والاستعارة » (١) .

فالتشبيه – بهذا القياس – أبسط الصور الفنية دلالة ووضوحا ، وهو يرتبط ببقية الصور مثل المجاز والاستعارة ،والمجاز كما ورد تحديده فى المثل السائر « ما أريد به غير المعنى الموضوع له فى أصل اللغة ، وهو مأخوذ من جاز هذا «الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطاه إليه » (٢) .

والشاعر فى حاجة إلى المجاز حتى ينتقل بذهن السامع إلى آفاق جديدة ، وصور رائعة ، ومشاهد متناسقة ، لا تتأتى بالاستعمال الحقيقى ، وهذا يعنى القيام

---

(١) د . عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب ص ١٠٧ .

(٢) ابن الأثير . المثل السائر : ١/ ٥٨ .

بعملية تجديد وتطوير لأسلوب اللغة ، وفى نفس الوقت يساعد على التوصيل الفنى للتجربة ، « والمجاز يتطلب من المرء أن تكون له ميزة القدرة على أن يستضيف العقل للتأمل فى جواهر ما وراء الطبيعة ، مثل الحب والعدل فى موضوعية مفارقة لأى ارتباطات قد تحملها تجربة الفرد الإنسانى» (١) .

أما بالنسبة للتشبيه فهو صفة الشىء بما قاربه ، أو شاكله من جهة واحدة ، أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، ومعنى هذا أن التشبيه واقع ، كما يقول ابن رشيق « على الأعراض دون الجواهر ، وإن اقتران طرفيه معا ، إنما هو أمر يعتمد على المسامحة والاصطلاح ، لا على الحقيقة ، فالشاعر يقارن هذا بذاك لا لأنهما متحدان تماما ، أو يمكن أن يتحدا فى حس أو عقل ، وإنما لأنهما يتشابهان - فحسب - فى قليل أو أكثر من الصفات الحسية ، أو المقتضيات العقلية التى تبيح المقارنة بينهما » (٢) .

وعرفه عبد القاهر الجرجانى بأنه « محض مقارنة بين طرفين متمايزين ، لاشتراك بينهما فى الصفة نفسها ، أو فى مقتضى الحكم لها » (٣) .

وعلى هذا يبدو أن طرفى التشبيه - وإن تعددت صفاتهما المشتركة - لا تتداخل معالمهما ، ولا يتوحد أى منهما ،أو يتفاعل مع الآخر ،بل يظل متمايزًا عنه ، والمظهر العملى لهذا التمايز هو أداة التشبيه، والأداة تظل - فى مثل هذا التصور- بمثابة الحاجز المنطقى الذى يفصل بين الطرفين المقارنين ، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة ، حتى لو حذفت الأداة على سبيل الإيجاز والاختصار كما يقول ابن سنان (٤) ، أو على سبيل الإيهام والمبالغة كما يقول عبد القاهر (٥) ، فإن المبدأ يظل قائمًا، ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماما ، لأن فيه وضع الأداة أو الفصل بين الطرفين ، مما لا ينفصل - بحال - عن جوهر المقارنة التى يقوم بها مفهوم التشبيه .

---

(١) د . مصطفى الصاوى الجوينى . ألوان من التذوق الأدبى ص ٤٦ .

(٢) العمدة ١/ ٢٦٨ .

(٣) أسرار البلاغة ص ٨٨ .

(٤) سر الفصاحة ص ٢٣٧ .

(٥) أسرار البلاغة ص ١٠٠ .

ولكى ينجح التشبيه فى إيقاع الائتلاف بين المختلفات ، لابد أن يستند إلى أكبر قدر من الاشتراك فى الصفة ، لأنه إذا كان التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك فى معان تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق فى أشياء ينفرد كل واحد منها بصفتها فإن أحسن التشبيهات هو « ما أوقع بين التشبيهين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنو بهما إلى حال من الاتحاد » (١) .

(٣)

والفارق كبير بيننا كبشر عاديين وبين الشاعر الحاذق ، يتمثل فى هذه القدرة الذهنية التى تجعله يرى أبعد مما نرى ، فقد يستطيع كل منا أن يلاحظ مشابهة قائمة بين بعض الأشياء ، ولكن إدراكه محدود ، ليس على نفس القدر من الدقة التى يتميز بها الشاعر الحاذق ، الذى لا يأتى بالتشبيه عبثًا ، بل لابد له من قيمة وفائدة ، كما تنبه إلى ذلك ابن الأثير ، حين جعله يهب الصورة تنويعًا وتجسيدًا بحقيقة خارجية فى مجال الترغيب فى شىء ، أو التنفير منه « إنك إذا مثلت الشىء بالشىء فإنما تقصد به إثبات الخيال فى النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد فى طرفى الترغيب فيه ، أو التنفير عنه ، ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هى أحسن منها كان ذلك مثبتًا فى النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها ، وكذلك إذا شبهتها بصورة شىء أقبح منها كان ذلك مثبتًا فى النفس خيالا يدعو إلى التنفير عنها » (٢) .

فالشاعر يبذل من جهده الفنى ليخلق الصورة من خلال تلك العلاقة التى ينظرها فى المشابهة الحسية بين الأشياء ، وقد تكمن هذه العلاقة فى الحكم ، أو المقتضى الذهنى الذى يربط بين الطرفين : « وسواء أكانت العلاقة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس ، أو على أساس من العقل ، فإن العلاقة التى تربط بينهما هى علاقة مقارنة أساسا ، وليس علاقة اتحاد ، أو تفاعل ، بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط فى دلالة الكلمات ، بحيث يصبح هذا الطرف

---

(١) قدامة . نقد الشعر ص ١٠٨

(٢) المثل السائر ١/ ٣٩٤ .

ذاك الآخر ، ولو على سبيل الإيهام ، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة هى محصلة لهذا التفاعل كما قد يحدث فى الاستعارة » (١) .

ويبدو أن الشعراء قد استشعروا أن التشبيه ، أو كل ما يرتبط به ، يظل مؤشرا من مؤشرات التصوير فى العمل الشعرى ، ولم يقل واحد منهم إن الشعر كلام موزون مقفى ، بل استشعروا بحدسهم الفنى أن الخاصية النوعية للشعر ترتد إلى شىء أعمق وأهم من مجرد الوزن والقافية ، وهذا أمر يدل على ميل متأصل فى نفوسهم ، جعلهم يحترمون التشبيه ، ويردون إليه البراعة فى النظم الشعرى .

ولا يقف الأمر عند الشعراء وحدهم ، فقد أدرك بعض النقاد أيضا أن التعبير الشعرى يتميز أصلا « بأنه تعبير تصويرى لا تقريرى وأن التصوير فى حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور ، ويعتبر عمودا يقوم عليه ركن أساس من أركان الشعر ، وهو ركن التعبير الذى يكون دياجته » (٢) .

وقد أجمل السكاكى تقويم التشبيه حين عرض لشكل آلته ومصادره بذكر المشبه والمشبه به ، وهما طرفاه ، ووجه الشبه ، وهو جهة الاشتراك فى وجه الافتراق فى وجوه أخرى ، وأحوال التشبيه عنده قريبة وبعيدة ، موافقة ومختلفة ، متنافرة ومتسقة فقال : « إن التشبيه مستدع طرفين مشبها ومشبها به ، واشتراكا بينهما فى وجه وافتراقا من آخر ، مثل أن يشتركا فى الحقيقة ، ويختلفا فى الصفة أو بالعكس » (٣) .

وهذا الاشتراك وذاك الافتراق أن يشبه شىء بشىء جملة ، ولكن المشابهة لا تصدق بأكثر من جانب واحد ، وقد تختلف من جوانب أخرى كالاختلاف فى حقيقة الشىء والاتفاق فى صفته .

من هنا يصبح الشعر عملية ابتكارية واضحة المعالم ، ويصبح الشاعر - بالتالى - إنسانا يتميز عن غيره بقدرات ذهنية خاصة لا تتوافر فيمن حوله من

---

(١) أسرار البلاغة ٨٨ .

(٢) د . محمد مندور . النقد والنقاد المعاصرون ص ٦٦ .

(٣) مفتاح العلوم ص ١٧٧ .

البشر العاديين ، وهى قدرات تمكنه من أن يعرف - أكثر مما يعرفون - العلاقات الكامنة بين الأشياء ، ولا فاصل بين هذا كله وبين التشبيه ، بل لعل التشبيه هو المظهر العملى لهذه القدرات عند بعض اللغويين .

والملاحظة العامة على النقاد العرب أنهم لم يركزوا على الأبعاد النفسية للتشبيه ، ذاك أن الوصف الذى استخدم التشبيه لأجله لا يطلب لذاته ، وإنما يطلب لعلاقة الشئ بالنفس البشرية ممثلة فى المبدع ، وكلما كان الشئ الموصوف ألصق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقا بالوصف . وهنا يتضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية لأنها مما ترى لا لسبب آخر . وهذا الوصف خليق بأن يسمى بالوصف « الميكانيكى » إذ إن وصف الأشياء لا يعد شعرًا إذا لم يكن مقرونا بعواطف الإنسان وخواطره، وذكرياته ومشكلاته .

وقد أدت العناية بالتشبيه فى البلاغة والنقد العربيين - بهذا الشكل الجزئى الذى أغفل أحيانا الجانب النفسى - إلى الإساءة إليه كصورة فنية ، تقتصر فى رؤيتها للأشياء على التشابه الشكلى الخارجى ، فتسير أقرب إلى السطحية والآلية والتصوير الحرفى ، وأسوأ من ذلك أن بعضهم قد نظر إليه على أنه مجرد زخرف وحلية وزينة ، ومن هنا كانت جودة التشبيهات تقاس بنفاسة المشبه به ، ومن هنا - أيضا - فاز ابن المعتز بالمكانة الأولى فى طرق هذا النوع من التشبيهات فى شعره.

ثم إن النقاد قد ركزوا اهتمامهم على إبراز جوانب التشبيه : المشبه به والمشبه ، ووجه الشبه ، وأداة التشبيه، والأوضاع والصور المختلفة لكل منها كالإفراد والتعدد ، والبساطة والتعقيد ، والقرب والبعد ، والحسية أو المعنوية أو العقلية . والاحتمال أو الاستحالة ، وما إلى ذلك ، كما بحثوا فى أداة التشبيه : وجودها وحذفها ، وتعددها ، ولم يحاولوا الكشف عن العلل الجمالية التى توجد وراء الصور البيانية جميعا : التشبيه والاستعارة والتمثيل .

ومع هذا فقد اتفق القديم مع الحديث فى أن التشبيه والاستعارة هما خير ما وهب الشاعر من أدوات التعبير ، ومن خلالها تتبين قدراته الفنية الإبداعية ، وهذا يقابله الحديث النقدى الطويل حول مساوئ التشبيه ، فعلى الرغم من هذه

المساوئ، لا يمكن إنكار دوره فى العمل الشعرى ، فهو صورة فنية لها قيمتها التخيلية ، وإن اختلفت تلك القيمة باختلاف درجات الأداء الفنى فى الشعر .

وقد أفضت نظرة النقد العربى هذه إلى التشبيه إلى نوع من التصور النهائى له، فى جعله أقرب إلى الصناعة أو الجهد المنظم القائم على التفكير والقياس والاستنباط ، إذ يبدو من هذه النظرة أنها ترتد فى أصولها إلى عقلانية صارمة ، تؤمن بالتمايز والانفصال ، وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة و المتعارف عليها على أى مستوى من المستويات .

وقد ركز علماء البيان نظرهم إلى التشبيه من جهة الصورة ، والشكل ، واللون، والهيئة من جهة ما يدخل تحت الحواس ، ومن جهة الغريزة والطباع إلى غير ذلك ، ولم يكن ذلك إلا نتيجة انطلاقهم من تلك النظرة العقلية فى كيفية انتزاع الصورة من عالم الواقع (١) .

وانتهاء من استعراض هذه النظرة النقدية القديمة للتشبيه تبقى هنا الإشارة مرتبطة بطرح الفرضية المعاصرة التى تلح على نوع بعينه من الأنواع البلاغية للصورة حيث تفضله على سواه ، فى مقابل النظرة السائدة الشاملة فى معظم العصور الأدبية ، والتى أغفلت - إلى حد كبير - الجانب النفسى العاطفى . وهذه الفرضية المعاصرة - بدورها - تنظر إلى التشبيه كصورة فنية جزئية ، تقوم على هذا الأساس العاطفى الذى لا يقصد الشاعر من ورائه مجرد مطابقة طرفين ، بقدر ما يركز على الجامع النفسى الذى يربط بينهما من ناحية وعلى مدى ما تقدمه الصورة للشاعر أثناء محاولة استكشاف تجربته وتنظيمه لها من ناحية ثانية. « فليست التشبيهات غاية فى ذاتها ، وإنما هى غاية لمعان تمثلها ، معان تصور روح الكون فى خيال الأديب ، ولكل أديب انطباعاته ، وكذلك لكل أديب تشبيهاته التى تصور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود »(٢) .

---

(١) عباس العقاد . ساعات بين الكتب ص ٣٤ .

(٢) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى ص ١٧٣ .

(٤)

وتأتى الاستعارة مرحلة أخرى من مراحل الاستخدام المجازى للغة ، ومعروفة - بالطبع - فى تعريف العرب القدامى من «أنها نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما ، مع طى ذكر المنقول إليه ، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدا لها دون التشبيه » (١) .

ويرى عبد القاهر فى الاستعارة : « أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ » (٢) .

فهناك عند الجرجانى لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون بينهما تفاعل وجدل يؤثر كل منهما فى الآخر . فالاستعارة فى النقد القديم هى الانتقال فى الدلالة لأغراض محددة . وهذا الانتقال لا يصح ، ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة ، تربط بين الأطراف ، وتيسر عملية الانتقال من مظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها ، وهذا أمر طبيعى « فإن للاستعارة حدا تصلح فيه ، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت » (٣) .

والاستعارة فى الشعر دائما تمثل علاقة ما ، وهى كما يقول أرسطو فى كتاب «الشعر » إطلاق اسم غريب على الشىء بنقله إما من النوع إلى الجنس ، أو من الجنس إلى الجنس ، أو عن طريق المقارنة أى النسبة ، فهى ضرب من المجاز يتميز بنقل الاسم أو التعبير الوصفى إلى شىء لا يطابقه كل المطابقة ، أى أنه -بكلمات أخرى - حمل اسم يطلق على شىء معين وإلزامه شيئا آخر لا يطابقه «اسم غريب » دائما فى كل استعارة حية ، فى أى استعارة حية ، يمكن استعمالها فى قصيدة جيدة » (٤) .

من واقع هذه التعريفات للاستعارة يمكن القول بأنها تعتمد على ما فى الكلمة من خصب كامن ، فحين تستخدم الكلمة استخداما مجازيا تكتسب قوة لم يكن لنا

---

(١) ابن الأثير . المثل السائر ١ / ٣٦٥ .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٣١٠ .

(٣) الآمدى . الموازنة ٢٤٢/١٠ .

(٤) أرشيبالد مكليش . الشعر والتجربة / ٩٦ .

بها عهد قريب ، والشعراء هم الذين يردون الكلمات إلى أصولها المركبة ، لأنهم يبصرون العلاقات بين الأشياء الخارجية المنفصلة ، والمشاعر والأفكار الداخلية الباطنة وهى العلاقات التى يعبر عنها الآن باسم الاستعارة .

وعلى هذا الأساس فإننا أمام كل استعارة إزاء نوعين من المعنى : «المعنى الحقيقى والمعنى المجازى ، أما الأول فهو سابق فى الوجود لا فى الرتبة ، وأما الثانى فهو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول ، وطريقة خاصة من طرائق تقديمه وإحداث خصوصية فيه »(١) .

وانطلاقا من هذا العرض وتلك القسمة نستطيع أن نحدد ثلاثة مفاهيم أساسية لمصطلح الاستعارة ، مر بها عبر تاريخ البلاغة الطويل ، بما فى ذلك محاولة النقاد المحدثين أنفسهم دراسة الاستعارة فيما يطلق عليه البعض علم الأسلوب الحديث :

المفهوم الأول : ينظر إلى الاستعارة باعتبارها بديلا عن معنى حرفى .

المفهوم الثانى : ينظر إلى الاستعارة باعتبارها نوعًا من المقارنة .

المفهوم الثالث : ينظر إليها باعتبارها نوعا من التفاعل (٢) .

فالاستعارة فى القصيدة - شأنها شأن التشبيه - يجب أن تكون وسيلة لمعرفة غير المعروف ، وكشف انفعال الشاعر وتجربته « ومن هنا فإن الجامع فى الاستعارة يجب أن يكون مشابهة الوقع النفسى للمستعار له على الوقع النفسى للمستعار منه» (٣) .

وعلى أية حال فإن الفرق بين التشبيه والاستعارة هو أن الأول يحتفظ للمشبه والمشبه به بذاتيتهما ، وكل ما يفعله هو أنه يربط بينهما ، وأما الاستعارة فتدمج الواحد فى الآخر وتجعلهما شيئا واحدا . فالتشبيه أقرب إلى تصوير الواقع ، أما

---

(١) جابر عصفور . قضية الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى . (رسالة دكتوراه) ص ١٤٩ .

(٢) محمد عبد الهادى محمود . نظرية الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان (رسالة دكتوراه) ص ٥٣١ .

(٣) المرجع السابق . الموضع نفسه .

الاستعارة فهى أمعن فى الخيال ، لأنها تطمس الأشياء طمسا وتستبدل بها أشباهها.

ولم يختلف النقد الحديث مع النقد القديم حول تفضيل الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة لكل منهما ، وذلك لما يتحقق فى الاستعارة من تفاعل وتداخل فى الدلالة ، على نحو لا يقع بنفس الثراء والعمق فى التشبيه ، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية ، أو كما يقول رتشاردز « إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائما موجودة على نحو طبيعى ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة »(1) .

فالاستعارة تنفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعرى نفسه ، ومن ثم تصبح أكثر قدرة منه على الإيحاء ، وإثارة قدر أكبر من التداعى فى ذهن المتلقى . ويترتب على هذا الفهم نتيجة هامة مؤداها أن الاستعارة - بحكم طبيعتها هذه - تبدو أكثر فائدة من التشبيه ، على الأقل فيما يتصل بمعالجة التجارب ، وعرض الظواهر التى يحتاج الشاعر إلى التعبير عنها تصويرًا .

وينتهى بنا القول فى تعريف الاستعارة - كشكل بلاغى - إلى الوقوف عليها كتركيب حسى لمجموعة من العلاقات ، تدمج فى مدى المنظور ، ومركبات يلتحم كل منها بصاحبه فى شكل متداخل ، وليس ثمة شك فى أن كل شكل بلاغى يقوم على وجود مركبين ، أو على وجود علاقة مقارنة من نوع ما ، غير أن المقارنة هنا ليست مقابلة بين حدثين متعارضين ، أو متشاركين ، وإنما هى تحطيم وتذويب وصهر لمختلف الإدراكات الحسية فى بوتقة الكائن الجيد ، ونجاح هذا الكائن أو عدم نجاحه لا يرجعان إلى مدى البعد بين مركبيه ، أو القرب بينهما ، بل يرجعان إلى الطريقة التى ولد بها وبرز إلى الوجود من خلالها .

على أن بلاغة الاستعارة تتجاوز كونها صورة ذات صفات حسية ، وكذلك أهميتها حيث ترجع إلى ما وراء ذلك من التعبير عن التمثل الخيالى من خلال

---

(1) رتشاردز . مبادئ النقد الأدبى ص ١٣٠ .

تجربة خيالية مبدعة يمكن تذوقها لدى المتلقى . وإذا كانت الاستعارة تركيبا لغويا فإنها تؤكد - بهذا الشكل - وظيفة اللغة من حيث إنها لا تقتصر على تقديم نسخ من الإدراكات والإحساسات المباشرة ، بقدر ما تبعد أكثر من ذلك ، لتعيد بناء الحياة نفسها ، وتبعث فى الإدراك معنى النسق والنظام .

ومن هذا كله يمكن أن نلمح خطأ النقاد الذين يحسبون الرؤية المتخيلة ضرورة أولى فى التذوق والإنشاء ، بحيث ينبغى أن نتخيل الصورة فى وضوح ، كما يقدمها الشاعر ، وكثيرا ما يستطيع المتلقى بدون الرؤية الذهنية أن يشارك المبدع خياله وتفكيره ،ذلك أنه من الممكن بالقياس إلى كثيرين أن يفكروا تفكيرا تجسيمًيا دون أن يستعملوا صورا متخيلة : « وليس من المطلوب أن نستدعى إلى أذهاننا صور الأشياء التى يعبر عنها الشاعر ، وإنما نمارس ، فحسب ، طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة لها ، فضلا عن أن الصور الذهنية قد تكون غامضة مجملة غير متناسقة ، على حين تكون الأفكار المصاحبة لها دقيقة متناسقة »(١) .

وفى تقديرى أن جل التصورات النقدية القديمة قد قدرت قيمة الاستعارة ، ورفعت من شأنها ، حتى انتهى عبد القاهر إلى عدها أعلى مقاما من التشبيه ، فهى - من ناحية - أكثر تحقيقا ، وأكثر قدرة على التعبير عن المعنى المطلوب ، وأكثر تحقيقا لعملية الادعاء : « وإذا نظرت فى أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر وراءها أعز منها ، ولا رونق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات - على الجملة - غير معجبة ما لم تكنها »(٢) .

والاستعارة - من ناحية أخرى - أكثر اختصارا وإيجازا من التشبيه ، إذ إنها صورة مقتضبة من صوره ، ومن هذا الجانب تأتى خصوبتها وتميزها من حيث خاصيتها الأساسية التى يسميها المعاصرون بالتكثيف ، والتى كان يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة لأنها « تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصَّدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد ألوانا من الثمر »(٣) .

---

(١) د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ١٣٩ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٤١ . (٣) المصدر السابق . الموضع نفسه .

وعلى هذا يمكن أن يصنف عبد القاهر فى موازاة تيار آخر ساد النقد القديم لم يدرك ما أدركه عبد القاهر ، لأنه صدر عن مقولة أخرى تختلف عن نظرته ، إذ تراءى لأصحابها ضرورة المشابهة والمناسبة ، ومقاربة المجاز للحقيقة، أما الحديث عن ذات الشاعر فقد بدا غائبا ، لأن الناقد العربى - بحكم ظروف متعددة - لم يكن يهتم كثيرا بتلك الذاتية ، أو بوقع العالم الخارجى على المبدع ، أو بقدرته على إعادة تشكيل الأشياء ، أو خلق عالم خاص به .

ويلعب الخيال دورا واسعا فى الاستعارة ، أكثر منه فى التشبيه ، إذ إنها تعرض المشبه على وجه أبلغ من التشبيه ، وهذا يحتاج - بالضرورة - إلى خيال أكثر خصوبة، بل إن هذا الأمر نفسه هو ما يميزها على التشبيه ، ويرفعها عليه فى سلم التصوير الشعرى .

فالاستعارة صورة فنية بلاغية جزئية ، ينبغى أن ينظر إليها نظرة ديناميكية فى تعاملها مع الكائنات والأشياء ، وهى ليست عنصرا إضافيا أو زخرفيا ، بل إنها تعد مخرجا وحيدا لشىء لا ينال بغيرها « وللاستعارة فى الشعر قيمة بالغة بحيث يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعرا بغيرها ، وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التى تبدو لا علاقة لإحداها بالأخرى روابط وصلات ، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيها »(١) .

ومما يرفع من شأن الاستعارة أيضا توفر عنصر التشخيص فيها ، وهو واحد من طرائق التعبير التصويرى الفنى ، حيث لا يقتصر الشاعر على مجرد سرد المعنى بطريق مباشرة مستقيمة ، لأن مهمته أن يثير ما فى أنفس القراء من مشاعر وذكريات بألفاظه المختارة ، وصوره الجيدة التى تتخذ من عنصر التشخيص أداة لها .

وقد أدى عنصر التشخيص إلى تقسيم الاستعارات إلى قسمين : فى واحد منهما نجد الاستعارات الميتة التى تملأ اللغة ، ويزدحم بها الحديث العادى ، وفى الجانب الآخر نرى الاستعارات الحية : « والاستعارة الحية تقدم لمتلقيها علاقة

---

(١) تشارلتن : فنون الأدب . ص ٨٠ .

متبادلة ، تقوم على التفاعل الدائم بين طرفين ، على عكس الاستعارة الميتة التى تجمد فيها العلاقة وينعدم داخلها التفاعل ، ومن ثم تتوقف عن أى تعبير أو تأثير » (١) .

والحق كما يقول جون ديوى « أن الاستعارة فى الشعر هى بمثابة التجاء الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة ، ولكنْ هناك فيما وراء الكلمات فعل من أفعال التقمص الوجدانى Empathy لا لمجرد تشبيه عقلى صرف ، والملاحظ فى كل هذه الحالات أن هناك موضوعا مجانسا من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجىء فيحل محل هذا الانفعال ، وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلا من الملاحظة المباشرة » (٢) .

وانطلاقا من فكرة ديوى حول التقمص الوجدانى يمكن الزعم بأن الشاعر يلغى الثنائية بين الذات والموضوع ليلتحم بكائنات الحياة من حوله ، ويتعامل معها كما لو كانت هى ذاته .

وهكذا نالت الاستعارة حقها من إعجاب النقاد العرب القدماء ، وكذلك كان موقف النقد الحديث منها ، كصورة فنية ، تظل برهانا جليا على نبوغ الشاعر اهتداء فى ذلك بما ذهب إليه أرسطو من جعل الاستعارة علامة العبقرية الفردية التى لا تمنح للآخرين .

* * *

(٥)

وإذا كان العرض السابق للأنماط البلاغية قد جعل منها صورا جزئية تتشكل فى الإطار الشعرى العام من خلال مناظر متكاملة ، فإن التساؤل الملح بعد ذلك يدور حول علاقة الصورة الفنية بالمجاز ، هل يلزم لها أن تدخل فى دائرته أم أنها تبدو أوسع منه وأكثر رحابة ؟

---

(١) أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، ص ٩٦ .

(٢) الفن خبرة ص ١٣٢ .

لقد ربط « داى لويس » بين الصورة والمجاز ، حين راح يعرف الصورة فى أبسط مصطلحاتها بأنها : « صور أو لوحة مكونة من كلمات ، فالصنعة والاستعارة والتشبيه تكون صورة ، وقد تقدم إلينا الصورة فى شكل عبارة أو فقرة ، وعلى ذلك فإن كل صورة شعرية هى إلى حد ما استعارية ، إنها تظل فى مرآة لا ترى فيها الحياة وجهها ، بقدر ما ترى حقيقة ما عن وجهها » (١) .

فهو يربط فى هذا التعريف بين الصورة والمجاز ، وواضح أنه يوسع من مفهوم المجاز إلى الحد الذى يجعله فيه يستوعب كل صورة فنية ، ثم يترك الباب مفتوحا للمناقشة - كما يقول - ليتيح للنقاد الآخرين أحد أمرين : إما أن يتوسعوا فى المجاز ليشمل كل الصور الفنية ، وإما أن يدخلوا فى دراسة الصورة ما هو خارج عن دائرة المجاز .

وعلى أية حال فإن المجاز من مميزات العقل الإنسانى الحديث والبدائى على السواء ، وهو يلازم اللغة فى كثير من الأحوال بل هو من دواعى جمالها .

والأساس النفسى فى المجاز هو وضع صورة أو معنى أو حالة مكان أخرى ، وهذا راجع إلى عملية الإدراك الحسى ، وما ينطوى عليه من تشخيص الأشياء ، وإضفاء عنصر الحياة عليها .

وإذا كان النقد الحديث يركز على دراسة الصورة الفنية انطلاقا من هذا الفهم النفسى للمجاز، فإن نقدنا العربى القديم لم يعدم مثل هذا التصور ، خاصة حين جعل للأدب مجالا خاصا به ، يجرى فيه بالعاطفة وحدها ، أو بالخيال وحده ، وجعل خير الشعراء من ينتزع هذا الخيال ، أو يستمد صوره من واقع الحياة، أما المعانى والأفكار فلم يعن بها الشاعر عنايته بالعبارة أو التصوير أو الأسلوب .

وتطبيقا لهذه الفكرة لم يسموا الشاعر الذى يسرق المعانى سارقا فهى كلأ مباح ، تستامه كل الشعراء ، وإنما السارق هو الذى « يسرق العبارة ، أو تصويرها ، لأنه فى هذه الحالة إنما يسرق أدبا ، ما دام الأدب فى أخص صفاته هو التصوير أو

---

(١) Cecil Day Lewis : the poetic Image . p . 18 .

التلوين ، ولكنهم - مع ذلك - كانوا يمجدون الشاعر إذا أخذ المعنى عن غيره، وزاد فيه أو تمكن من حبكه وتحديده فى عبارات قصيرة »(١) .

ولا شك أن للمفاهيم النقدية القديمة للصورة الشعرية فى شكلها المجازى أهمية كبيرة فى دراسة شعرنا القديم ، وقد تتهم هذه الدراسة الأدبية القديمة للمجاز والأشكال البلاغية بالسطحية أو المعالجة الخارجية نظرا لما ركزت عليه - فى معظم الأحيان - من أن هذه الأشكال تعد تزيينات أو زخارف بلاغية ، ومن هنا درست - عند بعض النقاد - كأجزاء يمكن فصلها عن الأعمال التى تظهر فيها ، ولكن الرد على هذا الاتهام يبلدو مبسوطا من خلال مجموعة من النقاد العرب النابهين من هذه الدائرة أولا ، ثم ينظر بعد ذلك إلى الجماعة الأخرى التى يصيبها الاتهام فى دائرة عصرها ، لعلنا نجد فى ذلك مبررا لهذه السطحية ، أو تبسيط القضايا النقدية ، فقد احتفت عصور هذا النقد بشعراء المديح وأبواق البلاط ، ولم يعد أمام الشاعر مجغال للصدق الفنى والحرية التعبدية حتى يخلق الصورة، أو يبدع فى صياغة النسق الجمالى الذى يعبر عن ذاته هو إنسانيا وفنيا ، بل ربما ترك هذا الأثر الاجتماعى - وهو الاهتمام بالشكليات خاصة - فى فكرة المديح وما فيها من تزييف ، أثره فى النظرة السطحية الخارجية للصورة الشعرية التى لم تتجاوز - فى بعض الأحيان - أن تكون صورة تزيينية أو زخرفا فى القصيدة .

لقد عاش معظم نقاد هذا الاتجاه فى فترة لم يعتد فيها بذاتية الشاعر ، خاصة ذلك الشاعر الذى « وجد نفسه ووعى ذاته ، واعتز بكرامة عقله، وفكره ولسانه ، فلم يساوم عليها فى سوق النفعية والنفاق ، فبلغ الذاتية الاجتماعية حين نطق بلسان الجماعة ، وتمرد نيابة عنها على الطغيان والنفاق والرق المادى والمعنوى ، وضرب لنا مثلا رائعا فذا للجبرية والالتزام فى الأدب ، ورسالة الأديب الذى لا يفقد وعيه فى دوامة الإبصار ، ولا يخطىء طريقه فى داجى الظلمات ، ولا تغفل عينه والناس من حوله نيام »(٢) .

---

(١) د. إبراهيم سلامة . تيارات أدبية بين الشرق والغرب . ص ٣١٣ .

(٢) د . عائشة عبد الرحمن . قيم جديدة فى الأدب العربى ص ٤٦ .

ولم يكن الناقد غريبا عن بيئة أولئك الشعراء مما يسمح بانسحاب هذا الاتهام عليهما معا ، وكذلك الحال فى تبرير هذا الاتهام والرد عليه كوسيلة لتبرئة الشاعر والناقد من مثل هذه الاتهامات .

(٦)

ويبقى فى هذا العرض السريع جانب هام فى قضية المفهوم البلاغى والنقدى للصورة الفنية ، فقد سبق طرح الجوانب الأخرى فيما يتعلق بجوانبها البيانية ، ليكون هذا الموقف الأخير مرتبطا بالزخرف والبديع ، وما يمكن أن يمنحه للصورة من جمال فنى ، وكيف يستغل الشاعر هذا العنصر - الذى يدخل ضمن مقدراته الفنية - فى تشكيل الصورة الفنية وإثراء صياغتها الجمالية .

فالشاعر يتوقف طويلا عند الألفاظ ، ينتقيها ويتأملها ، ثم يعيد تشكيلها ، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنيا ، وقد يحطم من أنسقتها ليخلق لنفسه نمطا جديدا يحقق رغبته ورغبة جمهوره فى المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه .

ولم يكن الاتجاه نحو زخرفة الأساليب بدعة ينفرد بها الشعر العربى القديم ، بقدر ما بدا أمرا معروفا فى جميع اللغات ، ذلك أن التعبير - بوجه عام - إما أن يهتم بوصف الواقع أو الطبيعة ، وإما أن يعنى بالإعراب عن قضايا الفكر ، وإما أن يتجه إلى النظر فيما بين الألفاظ ومعانيها من علاقات متشابكة متفاوتة ، ويقصد فى ذلك إلى التأليف بينها ، بسبب تلك العلاقات ، والإفضاء إلى صناعة بريقها وجرسها الذى يطرب السمع ، وفنها الذى يمتع الفكر والوجدان معًا .

ومن الضرورى فى هذا الجانب - كما ظهر فى الجوانب السابقة - أن يحتاج الباحث إلى الربط بين الظاهرة الفنية - بكل خصائصها - وبين مرحلتها الاجتماعية ، بالإضافة إلى المواهب الشخصية والقدرات الفنية لدى الشاعر ، فهذه المسائل - مجتمعة - لها صلتها بالتعبير ، ولا شك أن ثمة طباعا للشعراء يبدو بعضها ألصق بالصياغة والزخرف ، وإن كان كل ذلك لابد أن يتأثر بالعصر نوعا من التأثر بل ينبع من معالم حضارته .

ويكمن الفن الحقيقى للشاعر فى صنعته الشعرية فى شقيها المعنوى واللفظى ، و يحسن به ألا يترك للألفاظ عنان الزخرف والتمميق ، فتطغى - آنذاك - على بقية عناصر صنعته الفنية ، ولكن حاجته إلى هذه الزركشة تعد أمرا ضروريا إذا ما نجح فى استخدامها عنصرا مساعدا ، يساعده على خلق الصورة الشعرية ، أو يزيد من تأثيرها فى المتلقى.

فقد تبلغ الصورة الشعرية حدا أكبر من الروعة حين تحتوى على تفاصيل دقيقة ، أو حين يستقصى صاحبها عناصر التجسيم والتشخيص والتصوير ، ثم لا يتركها دون أن يلح عليها بريشة الفنان الأصيل الذى يضع كل لون فى موضعه ، ولا ينسى فى ذلك أدق الأشياء وأهونها .

ويخلع الشاعر على الصورة الحياة و الحركة فيمنحها التشخيص والتجسيم لإظهار كل تفاصيلها وجزئياتها ، وليقنع القارئ أو السامع بصدق تصويره وحقيقة تجاربه ، وهو يعتمد فى ذلك على الألفاظ والعبارات التى يحاول أن ينتقيها بهدوء وتأن ليخرج من باطنها طاقات ثرة لا تتضح بها اللغة إلا حين تلمسها يد الشاعر المبدع .

وإذن فكل ما نلقاه فى كتب البلاغة من وصف اللفظ ، إن تأملناه - بعمق - وجدناه - فى حقيقته - يرد إلى المعنى ، حتى الجناس و جرس الألفاظ ، فضلا عما توصف به الكلمات من ابتذال أو غرابة ، والمضمون بهذا المعنى إنما يتحد مع الشكل ، فهو البناء الأدبى كله ، وهو الحقائق والأحاسيس النفسية الكامنة فيه .

وإذا كانت علاقة الشكل بالمضمون قد ظهرت فى النقد القديم فى ثوب قضية اللفظ والمعنى ، فقد لبست فى النقد الحديث ثياب الشكل والمحتوى ، ولم تتسع هوة الخلاف بين النظرتين ، بقدر ما ضاقت ، وكادت تلتقى فى حدود هذا الفهم ، ذلك أن القصيدة تتمتع بشخصية متكاملة متماسكة حية ، وأنها وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهى متماسكة ومتوازنة من حيث الشكل والمحتوى بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حدة (١).

---

(١) حياة جاسم . وحدة القصيدة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى ص ١٥١ .

ومن ثم يبدو عسيرا أن نفصل المادة عن الشكل ، وبالعكس فى أى حال من الأحوال ، لأن تركيبهما قد اتحد ، فلا يكاد يبرز إلا من خلال كل موحد « إن جوهر القصيدة لا يبرز إلا كلا موحدا ، أى يستحيل علينا تجريد الجوهر وصياغته فى شكل آخر لأن الجوهر فى هذه الحالة هو الركب الجديد من بناء لا ينفصل عن موسيقاه ، والصور والدلالات المتشابكة والمواقف المعينة ، أى القصيدة ذاتها » (٢).

وموضع الشاهد فى إيراد هذه الأقوال أن البديع يبدو مكملا لشكل القصيدة، والشكل فيها لا ينفصل عن المضمون ، فهل يمكن أن نطمح إلى إيجاد روابط طبيعية – بهذا القياس – بين البديع والصورة الفنية ؟

إن البديع لا يخرج عن إطار المعانى لمجرد ارتباطه بالزخرفة والزينة والتتميق ، إلا إذا أسرف الشاعر فيه بشكل مكروه ، و قد تنبه القدماء إلى هذه الحقيقة وعرضها عبد القاهر : « إن فى كلام المتأخرين كلاما حمل أصحابه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم فى البديع ، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم . ويقول ويبين ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع فى بيت ، فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه فى خبط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى ، وأفسده كمل يثقل العروس بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها » (٢) .

على أن الحملة على المحسنات البديعية لا تقلل من أهمية اللفظ ، ولا تغض من منزلته فى الأداء الجمالى للمعنى ، وحسن فهمه ، ولكن الإغراق فى أصناف البديع ، وحشو الصور به يجعل اللفظ فارغا إلا من جمال الهيئة ، مما قد يعود وبالا على اللفظ ذاته فالجمال اللفظى أمر مطلوب فى التصوير الشعرى ، وهو مقوم من مقوماته ، والتعبير الجميل هو الذى يميز كلام الأديب من كلام الناس « إن هؤلاء الذين يزدرون الجمال اللفظى مصابون بسقم فى الذوق ، أو عجز عن الكمال ، وإلا فكيف نعلل إنكارهم تجميل الأسلوب ، وهم لا يفتأون كسائر الناس يطلبون الجمال فى شتى ضروبه ، ومختلف صوره » (٣) .

---

(١) د. محمد محمد عنانى . النقد التحليلى نقلا عن الناقد كلينيث بروكس .

(٢) أسرار البلاغة ص ٦ .

(٣) عمر الدسوقى . فى الأدب الحديث ص ٣٠٩ .

ويبقى التحفظ على مسألة استحسان البديع فى وجوب عدم جوره على مقومات الصورة الشعرية ، ولعل هذا هو مصدر هجوم عبد القاهر عليه خشية أن يتحول العمل الشعرى إلى صناعة لفظية تقصد لذاتها، وهنا - فقط - يصبح موطن الخطر على الصورة الفنية ، حين يتحول الشعر إلى صائغ يصنع أشكالا من الزينة ، كان قد جمعها من كتب البديع ليحلى ما يشاء من دمى الأغراض الفنية التى يسعى إلى تصويرها .

ومن هنا لا يجب المغالاة فى الفصل بين الصنعة اللفظية والمعنوية ، حيث إن كلا منهما يخدم الآخر ويصدر عنه ، خاصة أن الصنعة اللفظية تمنح الصورة جرسا موسيقيا وزخرفة شكلية ، وإذا صح هذا كان لنا أن نرفض تلك المقولة التى تقسم الصنعة الشعرية بشكل تعسفى إلى صنعة لفظية يقصد بها الزخرفة التى أحدثها الشعراء من جناس وطباق ومقابلة وما إليها ، والصنعة المعنوية ويعنى بها الصورة الشعرية التى ترتكز على عناصر التشبيه والاستعارة والتمثيل وغيرها من ضروب التصوير والتخييل والحقيقة أن هناك تكاملا بين الجانبين ، حيث تتشابك عناصر الشكل ، وتترابط فيما بينها من أجل خدمة المضمون ، وتصويره ، وإعطائه اللون الجذاب الذى يمكن من خلال تقديمه للقارئ فى ثوب فنى جميل (١).

وعلى هذا يسهل استخلاص علاقة البديع بالأشكال البلاغية القديمة مما يعضد محاولة وضعه فى خدمة الصورة الفنية بشكل عام ، خروجا بذلك من دائرة الخلط الذى وقع فيه بعض القدماء، حين قصروا وظيفته على التحسين والتنميق ، وفصلوا بينه وبين المعانى والصور بشكل تعسفى ، فحرموه جزءا هاما من وظائفه التى تظهر من حاجة أسلوب التعبير إليه ، بما له من أنماط متعددة ، لا تشف مباشرة عن الغرض ، فهى تظهر شيئا ، وتبطن شيئا آخر ، أو تخلع غموضًا على المراد بحيث يجد المتأمل فى ازدواج المعانى وغموضها واستشفافها متعة وفكرًا .

---

(١) انظر د . محمد مصطفى هدارة . اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٦٨ - ٥٦٩ .

(٧)

وانتقالا من القديم إلى الحديث يحسن أن نقف على تحديد مفهوم واضح للصورة الفنية ، فيما يتعلق بموضوع هذه الدراسة ، ويلاحظ - منذ البداية - أنها تبدو مرتبطة بالمجاز الذى يجعل لها دائما طابعا غير واقعى ، وإن كانت منتزعة من الواقع أصلا ، ذلك أنها - فى جانب منها - تعد « تركيبة عقلية تنتمى في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، ومن ثم يبدو لنا فى كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث فى صوره بالواقع ، أو الطبيعة ، أو الأشياء التى صورها حين يحيل ذلك كله إلى شكل جديد ذى ملامح فنية جديدة » (١) .

وإذا كان المفهوم البلاغى للصورة الفنية قد ارتبط - فى القسط الأكبر منه- بالمجاز ، أو الأنماط البلاغية القديمة ، فهو لا يتناقض مع ما ذهب إليه بعض النقاد فى العصر الحديث فى معالجة الأعمال الأدبية من خلال دراسة الصورة الفنية فيها ففى دراسة كارولاين سبيرجن حول صور شكسبير نجدها تحرص على تحديد المفهوم الذى تتعامل من خلاله مع الصورة منذ البداية ، قائلة إنها تستخدم اصطلاح « صورة » ككلمة ذات دلالة ، تعنى بها استغراق كل أنواع التشبيه بما فيها ما يسمى بالتشبيه الاستعارى ، وتقول : « إننى أقترح أن نغوص بأبعادنا الفكرية فى محاولة استدراك ذلك المصطلح الذى يحمل معنى الصورة البصرية وحدها ، ولنفكر فيه ، وفى مدى ارتباطه بكل صورة خيالية ، أو تجربة أخرى يرسمها الشاعر بأية وسيلة يريدها ، أو يكون قد تهيأت له من خلال مشاعره وإحساساته حيناً ، ومن خلال عقله وانفعالاته التى يبثها فى أشكال من التشبيه والاستعارة بمفهومها الحسى الواسع حينا آخر » (٢) .

فالصورة وسيلة تكشف عن الانفعال ، والانفعال - بدوره - وسيلة تتخلق بها الصور ، ويتم تشكيلها : « ومعنى ذلك أن الانفعال هو مضمون الصور ، كما أن الصور هى شكل الانفعال ، وكلاهما متصل بالآخر اتصال الروح بالجسد فى علاقة عضوية حية » (٣) .

---

(١) د. عز دين إسماعيل . التفسير النفسى للأدب ص ٦٦ .

(٢) Caroline Spurgeon : Skakespeare’s imagery and wh at it tells us.P. 5

(٣) محمد عبد الهادى محمود . نظرية الصورة الشعرية عند شعراء الديوان ص ١٥٢ (رسالة دكتوراه) .

وعلى هذا يصعب تحلل الصورة من المجاز ، حيث يأتى ارتباطها به حتميا من محاولة تفهم تلك الفروق الفنية بين التقريرية والتعبيرية فى الفن ، فالفن يعبر ولا يقرر ، وهو يهتم بالموجودات من حيث هى كيفيات مدركة حسيا .

وقد عرفت الصورة بهذا المفهوم الحسى فى النقد العربى القديم ، وقد سبق أن تناولنا جانبا من الحس والخيال ، ويحسن هنا الإتيان بشاهد آخر يؤكد العلاقة الحتمية للحس بالصور ، وذلك يبدو من تساؤل أبى حيان عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال ، أو للصورة الحسية لما هو موهوم غير معروف ، أو لما هو مقبول غير قابل للتشخيص فكانت إجابة أبى على مسكويه من أننا ننشد صور الأشياء وأمثالها فى حالات ثلاث :

أولا : لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها ، فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده ، طلب له مثالا من الحس ، فإذا أعطى له سكن إليه لألفته به ، ولا يغنى حس السمع عن حس البصر لإدراك صورة الشىء الغائب إدراكًا ممتعًا .

ثانيا : لإدراك الموهومات فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل فى ذهنه ، إلا بعد تصوير صورة تستقر فى الذهن ، وقد تكون هذه الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها .

ثالثا : لإدراك المعقولات فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حسى أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس ، وتأنس بها ، فإذا ألفتهام سهل عليها حينئذ تصور أمثالها .

فالعناصر أو المظاهر الحسية فى الأشياء وأشكالها وألوانها هى التى تحدث توترا فى الأعصاب ، وحركة فى المشاعر ، فهى بمثابة مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها فى الناس ، لكن المعروف أن الشاعر - كالطفل - يحب هذه الألوان والأشكال ، ويحب اللعب بها ، وهو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا ، ثم إثارة القارئ أو المتلقى ثانيا .

فالصورة – من هذه الزاوية – تستخلص من حياة الشاعر وحسه وملاحظته ، وتجئ أحيانا بنت الملاحظة الدقيقة ، والعلم بطبائع الأشياء .

ويظهر تأثير عنصر الحس فى خلق الصورة الفنية فى تلك التفرقة المشهورة بين التعبير والتقرير عند النقاد المعاصرين ، مما جعل بعضهم يلح على أن تكون الصورة عيانية تجسيدية تعتمد على المعادل الموضوعى والإشارات الخيالية « إن الشعور لا يكون خاصا إلا بتعبير خاص عنه ، والطريقة الوحيدة التى نعرف بها مشاعرنا هى تخيلها ، أو تجسيمها ، أو التعبير عنها بالكلمات ، وما إليها مما يدرك بالحواس » (١) .

فالشعور الإنسانى محرك من محركات الصورة ، حيث ينزع غلاف الأشياء وجمودها باعثا فيها المعاناة والحنين ، وكذلك الشاعر حين يتولى الأشياء بأعصابه ويخلع عليها من ضميره .

وأداة الشاعر فى التصوير هى اللغة ، وهى الأداة التى يستخدمها غيره من الناس ، وأساسها الكلمة التى تتمشى مع الغرض ، ولذا يجد نفسه مضطرا فى كثير من الحالات « أن يغير من قيمة هذه العملة ، وكل هذه التغييرات ، لا لأنها لها فى ذاتها هذه الخاصة ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة » (٢) .

وعلى هذا يكون للصورة الشعرية لغة خاصة ، تختلف عن اللغة العادية للناس « فالجمال عنصر أصيل من عناصر العمل الفنى ، وخصوصية اللغة مقوم أساسى من مقوماته ، ولولا ذلك لانهارت الحواجز بين لغة الفن ولغة الحياة » (٣).

وعلى هذا تبدو القصيدة – فى أبسط صورها – مجرد مجموعة من الألفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين ، تشكلت من خلاله صورها ، ولكنها حين تكونت على هذا النحو ، تكون قد اكتسبت شخصية خاصة ، لها حيويتها وفعاليتها

---

(١) د. عبد الحميد يونس . الأسس الفنية للنقد الأدبى ص ١٠٠ .
(٢) د . عز الدين إسماعيل . الأدب وفنونه ص ١١٢ .
(٣) د . يوسف خليف . مقدمة ديوان « نداء القمم » ص ٢٦ .

يساعدها على ذلك الترابط الخاص بين الألفاظ ، حيث ينشىء المبدع علاقات جديدة تتمثل فى صور التعبير المختلفة التى تظهر فى الكتابة الشعرية . وعلى هذا فإن الألفاظ فى ارتباطها تكون فى القصيدة مجموعة من الصور التى تعبر عن الشعر ، وتسهم فى نقله إلى المتلقى .

فالصورة الشعرية - على هذا الأساس- هى مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر ، لكى يعبر عن انفعاله الخاص ، والشاعر يستخدم اللغة استخداما جديدا ، حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، ومقارنات غير معهودة فى اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد ، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته ، واستعاراته ، وكناياته ، وتشخيصاته ، أعنى كل ألوان صوره الفنية .

والشاعر - فى إطار نفس السياق - يخلق الأبنية الصورية حتى يتغلب على تلك المفارقة التى يجد نفسه إزاءها منذ البداية ، وتتحول اللغة النثرية على يديه إلى لغة شعرية ، تصبح لها خصوصيتها ، ولها منطقها الانفعالى الذى يحكمها ، وتصبح وظيفتها توصيل العواطف ، ونقل المواقف والتجارب الفنية فى شكل تصويرى جديد .

والشعر كله يستعمل الصور ليعبر بها عن حالات نفسية غامضة ، لا يستطاع بلوغها مباشرة ، فهى - فى حقيقتها - أثر للشاعر المغلق الذى يصف « المرئيات » وصفا يجعل قارئ شعره « لا يدرى أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود ؟ والذى يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجى نفسه ، ويحاور ضميره لأنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد ، والصورة الشعرية لا تكمن إلا حين يحيط الوصف بجميع أجزاء الموصوف »(١) .

وهذه الصور كما سبق أن عرضنا لها فى الإطار البلاغى القديم ، إنما تفتقد في معظمها محاولة بيان طبيعة المعانى النفسية العميقة ، حتى لتكاد تقتصر على التقسيمات التنظيمية التى يغلب عليها العقل ، وقد قام الشكل البلاغى للصورة على

---

(١) د . زكى مبارك . الموازنة بين الشعراء ص ٦٥ .

اعتبارها تلك الصورة التشبيهية التى عدها العرب القدماء أصل الألوان البيانية . وإذا كانت هذه الصورة التشبيهية قد جَّرت على الفن كثيرًا من المساوئ فإن الشعراء قد حاولوا تجاوزها إلى ما يسمى بإيحاء الصورة مما لا يتنافر مع البيان ، بل يزيد من وضوح المعنى الأصلى : فدلالة اللفظ تجىء من معناه القاموسى، وتجىء من تركيبه مع غيره ، ويجىء من تركيبه وبنائه الصرفى ، ويجئ الإيحاء من ذلك كله ، فيتسع مدلول اللفظ فى نفس السامع و لا يضيق » (١) .

وهكذا تسهم الكلمات ، بما فيها من طاقات يستطيع الشاعر أن يفجرها فى كشف أبعاد التعقيد النفسى فى الصورة ، ذلك أن الإبداع الشعرى فى الصورة مثلا يجرى على مراحل ذات حدود منفصل بعضها عن البعض ، أو أنه يتطور تطورا من الشعور إلى الخيال ، فإن الصورة الشعرية يخلقها الشاعر المبدع خلال لحظة فائقة، تنير معالم نفسيته من الداخل .

وإذا كان الشاعر فى الصورة التشبيهية يقف ليراقب الأشياء بحدقته ، وليقرر ما يبصره من شكلها ، وأوصافها تقريرا شائعا أقرب إلى العلمية ، فإن الصورة الشعرية - بالمعنى الفنى - لا تتخلق عنده إلا حين ينصرف إلى تأويل الظاهرة ، بعد أن تتولاها نفسه وتتحد بها ، وهذا ما يظهر فى استخدام الشاعر للدلالات اللغوية الجديدة التى تساعده على التحلل من قيود المعانى المباشرة ، منطلقا منها إلى المعانى الإيحائية الرمزية ، من خلال رسم الصورة الشعرية التى تساعد على تفاعل ذات الشاعر مع طبائع الأشياء ، وبالتالى يغوص وراء المعانى البعيدة .

وقد يظل الشعور مبهما فى نفس الشاعر فلا يتضح إلا بعد أن يتشكل فى صورة ، من خلال قدرة فائقة على التصوير ، يمتلك الشعراء ناصيتها ، فتجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها ، مما يساعدنا على تنسيق مشاعرنا ، من خلال الإثارات المتنوعة التى تثيرها فينا صورهم .

فالشاعر - إذن - يطلب الصورة ، وقد يغرق فى طلبها حتى لتمثل هنا

---

(١) محمد العوضى الوكيل . الشعر بين الجمود والتطور ص ٩٩ .

محاولة من محاولات إبراز معنى ، أو كائن ، أو حدث ، أو غير ذلك من وسائل الإبانة عن أمر من الأمور على وجه من وجوه القول .

ومهما يكن من أمر فإن الصورة الشعرية - فى قمة نضجها الفنى - تظل تعبر عن حلم الشاعر ، خاصة حين يمتزج فيها الرمز بالحقيقة ، حتى لا نكاد نعرف - فى كثير من الأحوال - ما هو رمز وما هو حقيقة ، غير أن تطبيق هذا على كل صور القدماء لا يعد أمرا يسيرا ، إلا إذا توفر لدى بعض شعرائهم فى القليل النادر من صورهم فإذا كان اختيار الرمز فى تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة فإن اختياره « لا يكون تعسفا ولكن تدعو إليه ضرورة نفسية » (١) إذا كان الرمز كذلك ، فإن وجود هذه الضرورة النفسية لا يخلقه بالضرورة ، مما ألجأ القدماء إلى الصورة البلاغية التقليدية ، لإبراز خبايا هذه الظروف النفسية من خلال أبعادهم الفنية المحدودة ، فتلازم الرمز مع الضرورة النفسية أمر قائم ، والعكس غير صحيح ، إذ إن الضرورة النفسية لا تكف عن محاولة السعى إلى الخروج فى أثر من نمط تصويرى فنى .

فالصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة ، قد تبدو أكثر تعقيدا من أى صورة فنية أخرى ، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمرا محدودا بكثير من الصعوبات ، وربما كان هذا هو السر فى تعدد ما قيل حولها من تعريفات ، وكذلك تعدد مناهج دراستها ، وقد سبق عرض تعريف سبيرجن لها فى دراستها لشكسبير ، وفى دراسات أخرى عندها نجد تعريفات متعددة إذ قد يؤول أمرها إلى ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية فى لحظة زمنية بعينها ».

فهى عند « بوند» صاحب هذا التعريف تعد وسليلة تعبر عن مركب فكرى وخليط عاطفى ، فى لحظة زمنية معينة قد تدفع البعض إلى تعريفها إنها « تعبير عن حالة ، أو حدث بأجزائهما ، أو مظاهرهما المحسوسة ، فهى لوحة مؤلفة من كلمات ، وهى ذات جمال ذاتى ، تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ،

---

(١) د . إحسان عباس . فن الشعر ص ٩٠ .

ونحو ذلك من عناصر حسية ، وهى ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع ، لأنها توحى بالفكرة كما توحى بالجو والعاطفة »(١) .

وتعريف آخر يذهب إلى أنها « مشهد أو رسم قوامه الكلمات »(٢) إلى غير ذلك كله من تعريفات يحتويها كثير من الدراسات النظرية والتطبيقية التى اتخذت من دراسة الصورة الفنية مجالا . ولا يظهر الاختلاف حول كونها لوحة فنية ، تتعاون الكلمات على إخراجها بما لها من طاقات إيحائية متميزة فى الأنساق الفنية .

وخلاصة القول فى تحديد مفهوم الصورة الفنية - على الأقل فيما يتعلق بحقل هذه الدراسة - أنها تركيبة لغوية ، تقوم أساسا على تنسيق فنى حى لوسائل التصوير وأدواته ، تلك التى يختارها الشاعر ليبث من خلالها مشاعره ، وعواطفه، وانفعالاته ، لعلها تكشف حقيقة مايريده من معان ، وترسم ما يريد توصيله إلى المتلقى من مشاهد ومناظر تحرك عواطفه ، كما سبق لها أن صنعت بعواطفه كمبدع من قبل .

وترتبط الصورة بأداة الشاعر ارتباطا وثيقا ، كما يرتبط فكره بعاطفته ، فكلاهما لا ينفصل عن الآخر بل يتفاعل معه ، ويكاد يتوحد ، فاللفظ يعانق الفكرة ، والعاطفة تلتقى مع الخيال وكل منهما يسير فى اتجاه الآخر ، وعلى هذا يأتى تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالاتها المعنوية والموسيقية ، ومن الخيال الذى يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وصور البديع ، ولعل هذا فى النهاية لا يبعد كثيرا عما ذهب إليه الإمام عبد القاهر الجرجانى فى قضية النظم ، وتوخى معانى النحو وتآلفها ، ثم ما فهمه فى منطقة الخيال ، ودوره فى تكوين الصورة وبيان وسائلها .

---

(١) روز غريب . تمهيد فى النقد الحديث ص ١٩١ .

(٢) أحمد نصيف الجنابى . فى الرؤية الشعرية المعاصرة ص ١١٩ .

وعلى هذا ينتهى ذلك المهاد النظرى لمفهوم الصورة الفنية على هذا النحو من السرعة ، لعله يسهل الانطلاق بعد ذلك مع الشاعر العباسى الذى تزعم مدرسة البديع ، وكثر الكلام حول شعره من ناحية اللفظ فحسب ، وبقى جانب الصورة عنده فى منطقة الظلام ، يحتاج إلى ذلك الإشعاع البلاغى والتركيب اللغوى للصورة الجزئية والكلية بما يكشف جوهر ما أنتجته قريحة مسلم بن الوليد .

* * *

الفصل الأول

مصادر الصورة الفنية
فى
شعر مسلم بن الوليد

(١) بين الموروث والحضارى.

(١)

بين الموروث والحضارى

فى محاولة دراسة شعر شاعر قديم بالقياس إلى عصرنا ، تبدو أهمية التأكيد على مسألة تتعلق بطبيعة الحكم على هذا الشعر ، حتى لا تنصرف الدراسة النصية عن جوهر الواقع الأدبى للشاعر ، ذلك أنه من الخطر بمكان أن نضع قواعد تعسفية للشعر ، أو نحاول صبه فى قوالب معدة ، ذلك أن الجانب الذاتى والموضوعى يمثلان طريقين مختلفين فى عرض الموضوع الأدبى ، وكلاهما ليس جيداً ، أو رديئاً فى ذاته ، ومن هنا لا يحق لنا أن نحكم على الشاعر فيما يتعلق بمعيار نجاحه أو فشله ، صدقه أو كذبه ، زيفه أو أصالته ، من خلال تعبيره عن ذاته فقط ، أو تعبيره عن أمور أخرى تدور فى إطار هذه الذات ، باعتبار ما هنالك من المسائل المعقدة والمتشابكة التى تدفع الشاعر دفعاً إلى نظم قصيدته ، ورسم صوره الشعرية بطريقة مميزة له هو وحده ، وقد تمتد وتتسع فتميز مدرسة شعرية كاملة قد يكون هو نفسه زعيماً لها أو عضواً من أعضائها .

ويجب التنبيه - هنا - إلى مسألة هامة تتعلق بفكرة المدرسة الأدبية فى إطار هذا السياق ، أعنى أن النموذج لا ينبغى أن يتكرر حرفياً داخل المدرسة الواحدة ، وإلا صار سرقة أدبية .

ولا تنفى هذه الفكرة ذاتية الشاعر بقدر ما تؤكد أنه ليس من اليسير أن تبعث إلى الحياة تجربة الشاعر التى مارسها وعايشها ، وعانى أبعادها ، لينشئ قصيدته التى قد تعيد صورها فى نفس القارئ كل ما تولاه من حالات نفسية ومشاعر إنسانية ، وكل ما طاف بذهنه وخياله من خواطر ومناظر « إن الشاعر يمدنا بتجربة لا تقف عند حد ، يمد لنا من مجال الحياة ونطاق العيش أضعافاً مضاعفة ، لكنك

لن تظفر منه بذلك إلا إذا تناولت القصيدة على أنها حياة ستحياها حيناً من زمانك» (١) .

ويبدو أن تركيز تشارلتن – فى عبارته هذه – على دور المتلقى فى قراءة القصيدة أكثر من اهتمامه بتجربة الشاعر ذاتها ، وكأنه يؤكد – بذلك – على فن قراءة الشعر من زاوية القارئ مما جعله يقرر أن قراءة القصيدة عمل فيه شىء من الخلق والإبداع ، يستخرج فيه المتلقى ما استودعته من معان تم إيداعها فى قوارير الألفاظ .

من هذا المنطلق يمكن مناقشة المقولة التى ذهب إليها الدكتور مصطفى ناصف حين سحب على الشعر العربى القديم « صورة الأنا باعتبارها الجانب الظاهر من الشخصية ، والتى تتصف بأنها شعورية ، أى أن مكنوناتها يمكن الشعور بها أو بآثارها » (٢) .

صحيح أن هذه الصورة موجودة وقائمة ، ولكنها لم تكن الصورة الوحيدة التى يمكن أن تلمح لدى الشاعر ، فهناك إلى جانبها كثير من الحقائق التى يفرضها الواقع البيئى الذى يحيط بالشاعر ، أو – بمعنى آخر – الذى تتخلق فيه شاعرية الشاعر ، فتنمو ويطرد نموها كلما استمرت تغذيتها من معطيات البيئة ، بمختلف أبعادها الاجتماعية والفكرية ، وبما تحتويه هذه البيئة الثقافية من تأثيرات تراثية سبق إليها الشاعر ، ففرضت نفسها عليه ، أو فرضها هو على نفسه ، مقتدياً بأصحابها ومتأثراً بهم فى شعره وصوره .

ومن هنا تبدو قيمة الصورة – كل صورة – قيمة منتهية ، وليست قيمة أبدية أو ثابتة ، ولا يغنى ما رصدته كتب البلاغة من التشبيهات والاستعارات عن طموح الشاعر دائماً لإبداع ما هو جدير فى الصورة ، فالحقيقة أن هذا لا يعد طموحاً بقدر ما يعد ضرورة يفرضها على الشاعر أمران :

---

(١) تشارلتن : فنون الأدب ص ٣٣.

(٢) الصورة الأدبية . ١٨٨ .

أولهما : رغبته فى التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيراً صادقاً .

وثانيهما : ما يمليه عليه واقعه الاجتماعى بمظاهره الحضارية من معطيات جديدة .

وكأن هيمنة التراث على الشاعر - من خلال هذا التصور - لا تقف حائلاً أمام ابتكاره وإبداعه ، بقدر ما تفيد من هذا الإبداع فى خلق صور جديدة تضاف إليه ، وتتناغم مع العصر والذات معاً ، إنه التوليد فى الصورة القديمة بما يجعلها تتلاءم مع تجربة الشاعر .

وقد يمتد تقدير الشاعر للتراث بشكل طبيعى ليشتمل كل معالم الصنعة لديه ابتداء من (مفردات اللغة وقواعدها إلى تراكيبها وأمثالها ، إلى تشبيهاتها واستعاراتها حتى تنتهى إلى فن الشعر فيها بكل ما يشتمل عليه من أوزان وموضوعات وأخيلة ومعان) (١)

وقد يبدو للتأثيرات التراثية سلبيتها أيضا لدى الشاعر وفى إطار الشعر القديم - بصفة خاصة - مما يمكن الحكم على كثير منه بالوضوح ، وإيثار التعبير المجرد الذى يقلل من استعمال الصورة تحقيقاً لما يقصده من إمتاع العقل أكثر من إمتاع الخيال ، وقد يمتد تأثير هذا النوع من الصور مع امتداد التراث ، ويستمر مع استمراره فى عصور أدبية مختلفة ، وإن كان هذا لا يلغى الدور الإيجابى الفعال للتأثيرات الذاتية ، خاصة حين يكون الشاعر أصيلاً فى تعبيره ، يعطى الصورة التى يستعملها زاوية جديدة تنسجم مع رؤيته الفنية الخاصة ، وتتسق مع مزاجه الفردى المستقل ، وتجعل تشبيهه أو استعارته لبنة جديدة تضاف إلى بناء الصياغة الفنية فى الأدب ، لذا يكفى فى دراسة التشبيه أو الاستعارة « أن نميز نوعها الخاص بين الأنواع الغالبة التى عددها علماء البيان ، وأن نسميها بمصطلحها المعين ، فهذا العمل ليس إلا الخطوة الآلية الأولى ، ويجب أن يتبعها إنعام النظر فى محتوى قالبها وصلة هذا المحتوى بمزاج الأديب وتجربته الحية » (٢) .

---

(١) د. عبد العزيز الأهوانى . ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر ص ٢٧ .

(٢) د. محمد النويهى . الشعر الجاهلى : ١/ ١٥ .

وعلى هذا يمكن إنصاف القالب الفنى التقليدى إذا استطاع الشاعر الذى صب فيه تجربته أن يحقق أبعاداً أخرى هى - بالضرورة - معبرة عن حيثيات جديدة ذاتية وموضوعية فى آن واحد ، وهى لا تتعارض أو تتنافر مع التراث ، إذا إن الشاعر « لا يعيش حياة منفصلة عن الماضى ، بل يستأنف حياته فى نفس الدروب التى سلكها أسلافه ، وقد أخذه التعب والنصب ، وفى باطنه حافز يحفزه على تحمل كل المشقات وتجشم كل الصعاب » (١) .

هذا إذا كان الشاعر مستوعباً للتراث ، واعيا بقيمة ما تأثر به منه ، مما يجعله امتداداً طيباً لأسلافه ، وهو أمل من الصعب تحقيقه إلا حيث يبذل الجهد الشاق والعناء الطويل من قبل الشاعر المبدع .

وإذا صحت هذه الحقائق فى عصور أدبية تتمتع بالاستقرار الثقافى ، أو بعبارة أخرى تتميز بنوع من الرتابة الفكرية ، فما القول فى موقف الشاعر فى عصر آخر تثور فيه ثائرة الشعراء على التراث ، فتجىء ثورتهم مباشرة حيناً وغير مباشرة فى كثير من الأحيان ؟

وهنا تتكشف بداية الانفتاح علي عصر الشاعر موضوع هذه الدراسة ، فهو ابن ذلك العصر الذى تمتع بذوق خاص بتأثير عوامل حضارية وثقافية جديدة راحت تغزو مجتمع العباسيين ، هذه الثقافة كانت - فى الجزء الأكبر منها - ضمن انعكاسات الترف المادى الشديد الذى عاش فيه العباسيون ، فكان طبيعياً أن يواكب هذا الترف المادى ترف فكرى عقلى جديد أيضا لعلهم يعبرون من خلاله عما حققته لهم حياة عصرهم من فرص لخلق صور شعرية جديدة ، ما كان يستطيع أن يبدعها - أو حتى يقترب منها - خيال الشاعر البدوى القديم الذى قضى حياته فى جوف الصحراء بمعزل عن ذلك المد الحضارى .

والنظرة الأولى إلى شعر مسلم - بين شعراء العصر العباسى الأول - تكشف لنا - بداية - أن الصورة فى بعض أطوار شعره تميل إلى النمط الجاهلى ، خاصة حين يعمد إلى التشبيه الطويل ، وإن كان ذلك يتطلب منه - أحياناً - شيئاً من

---

(١) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى ص ١٧٧ .

التهذيب الذى يتطلبه عصره ، لتأتى الصورة ملأى بالحياة ، فيها المشبه والمشبه به فى حركة دائبة وليسا فى سكون ، مما ينشأ عنه تركب وجه الشبه ، ومما يحقق للصورة قدراً واضحاً من النضج الفنى .

ويستخدم الشاعر أسلوباً جديداً لم يخف على شعراء عصره ، حيث يعمد إلى التوليد فى هذه الصورة القديمة ، والتوليد هو : « استخراج المعنى الجزئى من معنى آخر سبقه فى إلهام الشاعر ، وجاء هذا فرعاً منه أو تابعاً له ، وهذا التوليد صناعة يدور بها ذهن الشاعر ، وتعالجها نفسه ، فيأتى المعنى ناشئاً عنه ، ويكون وليداً له ، فيصبح معنى مفتعلاً مصنوعاً ، لا مبتدعاً مطبوعاً . وقد يجدد المعنى مع التوليد ، وقد يدق وتعمق جوانبه ، وقد تجىء به الصنعة خلقاً جديدًا لامثال له من قبل ، ولكنه فى كل ذلك يأتى وليد الكد وثمرة المجاذبة ، وربما هجم على متذوقه بما يشبه الطرب المستخف واللذة الممتعة ، ولكنه طرب العقل لا طرب القلب ، ولذة الفهم لا لذة الوجدان » (١) .

ولعل هذا التحديد لمصادر الصورة – فى هذا الإطار – يكشف عن حقيقة المواد التى تتكون منها سواء أكانت مواد قديمة أم حديثة ، ولا تخفى الأبعاد القديمة ممثلة فى أبسط صورها عبر ذلك التقليد الجاهلى الذى درج عليه القدماء فيما يسمى بوصف الأطلال ، حيث استمر هذا الوصف مردداً على مر القرون العباسية ، وظل الشعراء يبكونها وهم مع ذلك يشعرون بعدم ملاءمتها لطبيعة حياتهم ، وينادون نظرياً بهجرها ، ولم يطيقوا ذلك إلا قليلاً ، ولم يكن الأمر مقصوراً على قصائد المدح ، بل تعداها إلى غيرها من الموضوعات منذ كان الشاعر الجاهلى « لا يبدأ الحديث ولا يخاطب المجتمع الذى ينتمى إليه إلا عن طريق بعث الماضى ، فالماضى يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر ، كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرسوم ، وهى بقايا الماضى ، والعلامات الأولى فى الطريق ، لا بدء إلا من الماضى ، ولا خطاب فى مشغلة من المشاغل إلا إذا قام أولاً على وظيفة التذكر فريضة مهمة لا يستطيع أن يفرط فيها إنسان » (٢).

---

(١) د. محمد الههياوى . الطبع والصنعة فى الشعر ص ١١٥ .

(٢) د. مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم /٥٥ .

وكأنما أبت هذه الفرضية إلا أن تستمر عند شعراء بنى العباس ، منذ عجز كبارهم عن الانفلات من هيمنة التراث الشعرى القديم ، ذلك أن المسألة تمتد - فيما وراء ذلك - إلى مصادر التكوين الفكرى للشاعر ذاته ؛ « فقد يستمد الشاعر من غيره تخييلاً أو صورة ، وقد يكون المستمد منه معاصراً له ، وقد يكون المعنى الأصلى غريباً وتكون الزيادة أدل منه على البراعة ، ويصح لك فى هذه الحال أن تقضى بفضل الثانى ، إذ فى يدك ما ينهض بالحجة على أن فى قريحته قوة تمكنها من إنشاء الصورة من أصلها » (١) .

وكان من نتائج ازدواجية التأثير التَراثى وتأثير المعاصرة معاً أن جاء التجديد صارخاً فى بعض الموضوعات على الرغم من بعض الموضوعات القديمة. فكان بقاء ذلك البعض راجعاً إلى وحدة الذوق ، ووحدة المشاعر الإنسانية ، فبقى وصف الأسلحة ووصف الخيل - مثلاً - حيث بقيت أهميتها فى الحياة العباسية ، غير أن العباسيين لم يكونوا يستغرقون فى وصف الإبل والخيل كما كان يفصل الجاهليون ، فقد اقتصر على أن يأتى ضمن قصيدة تتحدث عن رحلة شاقة فى معظم الأحيان ، ووصف الخيل يأتى ضمن الحديث عن الصيد أو الحرب .

وهكذا بقيت بعض الموضوعات القديمة ممتدة فى شعر العصر العباسى ، ربما بسبب من التقليد والمحاكاة وهو الغالب فى هذا الاتجاه ، ذلك أن الأطلال ورحلة الناقة فى الصحراء لم يعد لها فى حياة الشعراء ذلك الأثر القديم كما كانت عليه الحال فى الجاهلية ، ومع هذا استمرت صورة الطلل ، واستمرت معها الابتداءات بذكر الديار ، وكأنها صورة واحدة متعددة الوجوه والقوالب ، وقد جمع ابن خلدون كثيراً منها فى قوله « فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله : « يا دار مية بالعلياء فالسند » ، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ، أو بالاستفهام عن جواب لمخاطب غير معين كقوله : (ألم تسأل فتخبرك الرسوم ؟) ومثل تحية الطلول لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : (حى الديار) بجانب الغزل ، أو الدعاء لها بالسقيا ، أو سؤال السقيا لها من البرق » (٢) .

---

(١) محمد الخضر التونسى . الخيال فى الشعر العربى /٦٥ .

(٢) المقدمة / ٥٧١ .

وفى مقام تبرير موقف القدماء من المقدمات الطللية يطرح ابن قتيبة مقولته المشهورة حول المنهج الثابت لقصيدة المدح الموروثة فى قوله : « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا ، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، وليستدعى إليه إصغاء الأسماع ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، وليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة ، وفضله على الأشباه وصغر فى قدره الجزيل ، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد »⁽²⁾ وحتى فى بقية أغراض القصيدة : وصف الناقة والرحيل عليها ثم المديح ، رأوا أن تعالج على طرق المتقدمين ، فللناقة أوصاف متشابهة الصور فى الغالب ، مختلفة فقط فى قالب الأداء التعبيرى ، وهكذا كان وصف الرحيل وما ينشأ عنه من نصب وسهر وهول ، ثم يصبح المديح منهجاً مألوفاً ، هدفه الإشادة بفضائل الممدوح ، المستمدة من مثله العليا الأخلاقية كالكرم والشجاعة والنجدة والوفاء وغيرها من مكارم يصور الشعراء أضدادها فى الهجاء : « أما طريقة معالجة النسيب والمديح فلعلها لا تختلف عن الطرق القديمة إلا فى استعمال الصور والمعانى المأخوذة من العصر ، وليس من الحياة الجاهلية ، وفى التفنن بأدائها والعبارة عنها باستخدام ضروب البديع المستجدة فى صناعة الكلام »⁽¹⁾ .

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٧٦ .

(٢) نسيب عازار . نقد الشعر / ١٤١ .

ولقد أحس الجاحظ بالفارق الواضح بين الصور الشعرية قبل العباسيين ووقت العباسيين ، وبدأ يحس أن الشاعر ينبغى أن يلون أدواته ، ويحسن عرض نتاجه فى إطار جديد ، ومن ذلك قول الجاحظ : « كم بين قول امرىء القيس :

تقولُ وقد مال الغبيط بنا معًا   عقرْت بعيرى يا امرأ القيسِ فانزلِ

وبين قول على بن الجهم :

سقى الله ليلاً ضمنا بعد هَجْعة   وأدلى فؤادا من فؤاد مُعَذَّب
فبتّنا جميعاً لاتُراقُ زُجاجة   من الراح فيما بيننا لم تَسَرَّبِ (١) »

ومنه يبدو تنبه نقادنا القدامى إلى حتمية تأثير الحس الحضارى فى صور الشاعر ، مما يسمح لنا بالوقوف طويلاً عند التراث أيضاً ، لمحاولة تأمل تأثيره فى قسط كبير من شعر ذلك العصر الذى شهد ازدواجية فنية عنيفة بين القديم والجديد ، ثم ننتقل بعد ذلك إلى الدرس الحضارى ، وبيان تأثير الطابع الذاتى للشاعر وغير ذلك من المؤثرات الفنية التى لا يخفى دورها فى صياغة صوره .

وفى مجال التأصيل النظرى لأبعاد التأثير التراثى يجب الوقوف أيضاً على مدى تأثيره فى شخصية الشاعر ، وهل يخفى فعلاً معالم الحقيقة الذاتية فلا تظهر شخصية الشاعر فى صورتها الطبيعية ؟ أم أن هذا وهم لا أصل له ؟

فإذا صح الأخذ بهذا القول تحولت العملية الفنية إلى نوع من التقليد الحرفى، فبدت خارجة - بذلك - عن دائرة التأثير الذاتى بمفهومه الصحيح ، وقد نجد من هذا أمثلة ونماذج عند شاعرنا بعد قليل .

وليس من قبيل المصادرة على شاعرنا أن نقول - بدايةً - أن التقليد قد يجنى على القصيدة عامة ، وعلى الصورة الفنية فيها بصفة خاصة ، وقد يزداد الأمر خطراً حين تتحول مهمة الشاعر إلى مجرد تقليد للسابقين فى الأساليب والصور ، فقد جاءت فترة فى النقد العربى اعتبروا فيها التقليد « من عوامل

---

(١) انظر أحمد أمين في ضحى الإسلام فى تعليقه على هذا الموقف ١/ ١٤ .

البراعة ووسائل الدلالة على الاطلاع والمقدرة ، فجاءت لذلك بعض الصور التى عبروا عنها خلوا مما يدل على شخصيتهم ، وعلى بيئتهم » (١) .

فرق كبير - إذن - بين هذا النمط من التقليد ، وبين تأثير التراث بمعناه الحى ، حين يستوعبه الشاعر مدركاً حقيقته كحياة متجددة ، وليس تركة جامدة ميتة ، ومن هنا يجب أن يعاد عرضه كل فترة من الزمن عبر ذوق تلك الفترة . فللتراث الشعرى سيطرة لا يكاد يفلت منها حتى الشاعر العظيم ، بل إن الشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعاً شبه مطلق ، مما يجعلنا خاضعين - أحياناً- فى دراسة الشعر للفصل بين لونين يمثلان تداخلاً فى الأداء الشعرى : أحدهما تتميز فيه التجربة الشخصية ويكون الشاعر فيه إنساناً متميزاً ينتج شعراً متميزاً ، وذلك بعد أن هضم التراث ووعاه ، وتغلغل الموروث نفسه بحيث أصبح جزءاً من تكوينه الفنى. والآخر : تفاعل الذات مع التجربة الشعرية للشاعر .

وإلى قريب من ذلك كانت فطنة الشاعر العربى القديم - أبى تمام - حين نصح شاعراً ناشئاً - البحترى - بأن يحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر القديم ثم ينساها ، وكأن النسيان لا يقل أهمية عن الحفظ ، فهو لم يقصد من النسيان هنا أن ينساها الشاعر من لا وعيه ، بل امتد وعيه إلى إدراك كمون المادة فى أعماق اللاشعور ومن ثم فهى تمثل أصلاً راسخاً يظهر بالضرورة لحظة الإبداع .

ولا شك أن العناصر الموروثة يمكن أن تفرض نفسها فرضاً قوياً على العناصر الفردية والجماعية فى حياة الشعراء ، على أن هذه الحياة لا تتلاشى تماماً فى شعرهم فهى عالمهم المعاش خاصة عند البارزين من الشعراء « أما غير البارزين فقد اختلفت فى شعرهم الصورة الفردية والجماعية ، وليسوا هؤلاء هم المقياس ، إنما المقياس الأفذاذ الذين استطاعوا أن يوازنوا بين الماضى الموروث والحاضر الحى ، وبين فرديتهم ومجتمعاتهم ، موازنة تجلى فيها فكرهم وفنهم » (٢)

وإذا صح لنا فنياً - بشكل مؤقت - فصل الشكل عن المضمون توضيحاً

---

(١) د. عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ١٢٣ .

(٢) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى / ١٩٤ .

لشرائح الدرس الأدبى ، فإننا نجد معظم الشعراء العباسيين ، من حيث مذاهبهم فى النظم والأغراض الشعرية عيالاً على الشعر الجاهلى ، وقد نجد ذلك حتى عند شعراء التجديد ، ومنهم مسلم بن الوليد نفسه ، حتى ليتبين لنا أنه يقول القصيدة فى إطار المنهج الثابت على روى واحد وفى عروض واحد ، ويتطرق فيها إلى مواضيع مختلفة لا صلة بينها من نسيب إلى فخر إلى مديح ، إلى غير ذلك مما هو معروف به فى سياق النمط التقليدى للقصيدة العربية .

ومع كل هذا لا يمكن أن نتناسى أن هذا الشاعر - وأمثاله - قد استوعبوا الثقافة العباسية ، وتأثروا بعلوم عصرهم ، ومعارفه ، وصوروا عمرانه وحضارته بمعالمها المادية والفكرية على السواء ، ولعلهم فعلوا ذلك دون أن ينجحوا فى التخلص نهائياً من التقاليد الأدبية الموروثة ، فإذا هم يحترمون وحدة العروض والروى ، ويجمعون بين الموضوعات المختلفة فى القصيدة الواحدة ، ويقفون على الأطلال الدارسة وقفات لا مبرر لها على المستوى الواقعى ، وبذلك جمعوا بين القديم والجديد . ووقفوا بين الابتكار والتقليد ، مما خلق عند بعضهم تلك الازدواجية المعروفة بين الموروث والحضارى .

على أن حدود الأثر التراثى فى الشعر لا تنفصل تماماً عن الأثر الاجتماعى ، ذلك أن فكرة انعزال الفرد عن المجتمع تبدو أمراً مستحيلاً ، لأنه سواء صور هذا المجتمع، أو صور نفسه ، أو صور الحياة الإنسانية العامة ، فإنما يصدر - فى النهاية - عن روح مجتمعه ، مستمداً من الماضى ومن الحاضر وحياً لعواطفه ومشاعره « وإذا رجعنا إلى أدبنا العربى مع ما رسف فيه من أغلال وقيود وجدناه - مع كل هذا - يرتبط بمجتمعاته الماضية والحياة التى عاشتها هذه المجتمعات من بدوية وحضرية» (١) .

ومن الأفضل ألا يطغى هذا الماضى على ذاتية الأديب ، ولا أن يؤثر على احترامه لقدراته الفنية الخاصة به ، بل يجب ألا يكتفى بتأثير القديم ، خاصة إذا فقدت صوره حيويتها وطرافتها - وهذا هو الغالب - فعليه آنذاك أن يضيف إليها من

---

(١) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى / ١٩٣ .

رؤاه وأحلامه ، مما يجعلنا نشعر أن له عالماً مستقلاً ، يحلق فيه بأجنحة قوية، إذ ليس من الضرورى أن يعيش الشاعر نفس التجربة التى يعبر عنها ، وإنما يكفى لصدق الشاعر أن يكون قد أحس انفعالات مماثلة ، حينئذ يكون الشاعر غنياً بتصورات وطاقات يستطيع أن يترجمها شعراً صادقاً. وهناك تجارب إنسانية تمس العواطف فى كل زمان ومكان ، وهذه هى التى يستطيع الشاعر أن يعيش في أجوائها، وأن يندمج فيها بأحاسيسه ، وهناك تجارب خاصة بعصر معين ومكان محدد يعيش فيها الشعراء ولا يستطيع غيرهم أن يستغرق فيها ، ولا حتى أن يشعر بها شعوراً صادقاً ، لأنها بعيدة عن حياته وعواطفه ، والخيال مرتبط بالعاطفة يترجمها ويجسد خفقاتها من خلال ملكات الشاعر الإبداعية . ألا تغفر مثل هذه الحقائق للشاعر حين يخلق صورة قد تتشابه أو تتطابق - أحياناً - مع صورة أخرى تراثية قديمة ؟

قد يفيد التطبيق على مسلم فى بيان تلك الحقيقة ، خاصة حين نلمح عناصر الترتيب التى وفرها لكثير من صوره ، وكمال هذه الصور فى تكوينها وشموليتها لمنظر كامل متعدد الأجزاء ، مما يساعدنا فى الحكم عليها - فى النهاية - بأنها مطورة - فى الغالب - من أخرى موروثة قديمة .

فإذا كانت قضية الموروث فى حاجة إلى نوع من التعادل بين القديم والجديد، فإن مرد هذا الأمر يحتاج إلى دراسة مستأنية خاصة لطبيعة عصر الشاعر وثقافته: « أن الثقافة الواسعة بالموروث القديم تفيد من ناحية فى إرساء بعض المكونات الثقافية المتصلة بالتجارب الخلاقة للشعراء السابقين ، وهى تجارب ينبغى أن تذوب فى اللاشعور مكونة مع إدراكات الشاعر مادة جديدة لتجاربه الشعرية التى يعبر بها عن إحساسه المتفرد بذاته وبعصره فى نفس الوقت ، أما إذا حرص الشاعر على التشابه مع شعراء المروث أو منافستهم فيمكن أن يصبح ذلك حائلاً بين الشاعر وذاته فضلاً عن أن تحول بينه وبين عصره » (١).

فإذا صح هذا القول فيما يتعلق بالشاعر الحديث فإن تطبيقه على شاعر قديم يبدو أمراً غير يسير ، ذلك أن المستوى الثقافى الذى يتعمد الشاعر الحديث

---

(١) د. جابر عصفور . الصورة الفنية عند شعراء الإحياء / ١٨ .

الوصول إليه من خلال قراءات يوجهها هو نفسه لدراسة الموروث تختلف - فى طبيعتها النوعية - عن تأثر شاعر قديم جاء فى عصر التجديد أو الثورة على القديم ، فصار مجدداً ، يعتمد - إلى حد كبير- على مخزونه الثقافى الذى لايتجاوز - فى أحيان كثيرة - ثقافته الأدبية ، بل قد تصل به درجة الخصوصية إلى حد الثقافة الشعرية وحدها دون تعمد الالتزام من جانبه بوجهة نظر نقدية محدودة أو مؤصلة يأخذ بها فيدافع عنها ، وإذا حدث هذا للبعض فلا يبقى أمامه إلا مجرد تأكيد ذاته فنياً ، فى إطار خلق اتجاه جديد يؤكد به ثورته على ذلك القديم .

ورجوعًا مع عجلة التاريخ الأدبى إلى عصر بنى العباس نجد القرن الثانى الهجرى يعرف مسلم بن الوليد شاعرًا أجهد نفسه فى صنع الشعر وتنقيحه ، كما أقبل يتمثل نماذج الشعر القديم جاهليه وإسلاميّه بكل معانيه وصوره وأساليبه ، وأضاف إلى هذا التمثل تمثلاً آخر لا يقل عنه دقة وعمقاً لنماذج الشعر العباسى عند بشار ومعاصريه. ويبقى أن نرى : هل التأم ذلك القديم والجديد فى نفس مسلم ؟ أم أنه استمر فى صراع بين ضغوط الموروث الشعرى وبين إلحاح المقومات الحضارية عليه ؟ وهل كان استكشافه أدوات البديع والتصنيع واستخدامه إياها مواد تصويرية تأكيداً لهذا الالتئام ؟ أم أنه كان استمرارًا لهذا الصراع الذى سعى من خلاله إلى تحقيق ذاته فنيًا ؟

ولعل البداية الصحيحة فى توضيح درجة الإقناع فى الإجابة على أى من هذه التساؤلات ترتهن بالبحث عن ثقافة الشاعر منذ نشأته ، وعكوفه على مسجد الكوفة ، يستمع إلى القرآن والحديث ، ويصغى إلى أطيب الشعر والنثر ، فيحفظ منهما حفظاً غير قليل ، ليرددهما - بعد ذلك - على أصحابه ، ثم ليندفع - من حيث لا يدرى - إلى استلهام صور فحول شعراء الجاهلية ، فيترسم خطاهم ، ويقلد أشعارهم ، ولكنه لا يفقد ذاته فى زحمة الميدان ، بل يختار لنفسه طريقًا يشقها من خلال عواطفه وانفعلاته وعشقه ، ليتحقق له الإبداع الخاص فى هذا المجال .

وانتقالاً من هذه المرحلة نجد الشاعر يختلف إلى متكلمى عصره ، لينظر ما خاضوا فيه من قضايا وجدل حول الفقه والدين وتأبى البادية إلا أن تحتضنه من

حيث التكوين الثقافى النابع منها كموطن للرواة ، فتأبى أذنه الخضوع لنغم العصر وحده ، وتتعلق بأنغام أخرى راحت تتحسسها فى جوف الصحراء على مدى أزمنة بعيدة ، من لدن النابغة ، وزهير ، والأعشى وغيرهم من شعراء الجاهلية .

وليس غريباً بعد ذلك أن يفضل الدكتور شوقى ضيف فى قضية ثقافة مسلم حين يرى فى أشعاره « ما يدل دلالة بينة على ثقافة واسعة بالشعر القديم الجاهلى والإسلامى ، فقد أشربته روح عصره بصياغاته ، كما أشربته بجميع معانيه وصوره وخصائصه الموسيقية »(١) .

ولعل هذا هو ما حدا بالدكتور شوقى إلى تلك النتيجة التى انتهى فيها إلى خصائص الموروث وقد التحمت فى نفس الشاعر بشعر بشار ومعاصريه من شعراء الجيل فى العصر العباسى الأول التحاماً قوياً خصبا . وإن كانت المسألة لا تنتهى - أبداً - عند هذا الحد ، خاصة أن مسلماً قد تمثل الموروث فراح يستوحى بعضاً من نماذجه فيقلدها ، ولم يكن قد تحقق له الرضَا الكامل عن هذا الاستيعاب ، بقدر ما حاول أن يسعى إلى تحقيق ما هو جدير بمقاييس العصر ، أعنى أنه حاول تحدى التراث القديم بشكل واضح ، حين أسرف فى استخدام ألوان البديع ، وإن كان لم يغفر له - نقدياً - أنه نجح فى توظيف البديع فى خدمة الصورة - أحياناً كثيرة - متجاوزاً بذلك فكرة التجديد المهدف لمجرد منافسة القدماء.

ولكنه - على أية حال - ظل يمثل امتداداً حقيقياً للصراع الثقافى الذى اعترك فى نفسه كشاعر لإرضاء عصره ، وإرضاء ذاته فى آن .

صحيح أن الأديب يصب أفكاره فى الأسلوب كقالب لفظى ، وهذا يؤكد أثر الحياة الجديدة فى ألفاظ الشعر ، بل يؤكد أن من حق الشاعر أن يهجر معظم الألفاظ الوحشية القديمة ، ليصوغ صوره من الألفاظ الرقيقة التى تلائم الحياة الناعمة. وبديهى - أيضاً - أن الشاعر لا يستطيع التخلص من هذه الألفاظ القديمة تماماً ، ولكنها تجىء فى شعره ، على الرغم مما يتمتع به من حرية التعبير عن

---

(١) العصر العباسى الأول / ٢٦١ .

عواطفه باللغة التى تروقه ، ومن هنا بدا طبيعياً لديه أن يظهر تأثره وانطباعه بالحياة الجديدة ، فى مفردات الشعر ، وعباراته وصوره الفنية ، ولكن التخلص من الصور القديمة لم يكن أمراً يسيراً لدى شاعر عايش التراث ، وعاش الحضارة ، فلم يستطيع فكاكاً من أى منهما ، ولكنه حين فشل فى التخلص من تلابيب الأول ، راح يمرن نفسه على استساغة صوره ، فإذا هو يحس صعوبة كبيرة فى الخلاص الكامل منها ، فكانت النتيجة أن جاء بصور مشابهة لها ، أو مطابقة أحياناً ، أو أضاف إليها وولد فيها فبدت جديدة إلى حد بعيد .

من هذا المنطلق لا يجب التنكر لقدرة الشاعر – وأقصد هنا مسلماً بالذات– على أن يتجاوز التراث حين يضيف إليه جديداً ، فهذا حقه ، حتى لو تحقق له ذلك عن طريق توليد المعانى من معان سابقة عند شعراء آخرين ، فبدا كأنه يصنع لوناً من التنويع أو التجويد . ويأتى التحفظ – هنا – حين يصل به الأمر إلى حد تكرار التشبيهات أو الاستعارات ، لأنه يجعلنا نحس – حينئذ – روح التراث تتقمصه ، بل تستعبده إلى حد استنزاف ملكاته الإبداعية خاصة حين يلح على قصائد سابقيه ، ليستفيد منها فى تكوين صوره الجديدة المبتكرة ، مما يؤدى به إلى اللجوء إلى اللفظ ، فيتصور الشعر – عندئذ – قولاً ثقيلاً وعبئاً عقلياً باهظاً بدلاً من التصور الحقيقى له فى التعبير عن أبعاد التجربة الإنسانية وحقائق الواقع الاجتماعى .

وبديهى أن تبدو ثقافة مسلم كجزء من ثقافة عصره ، ولذا ينبغى ألا نحكم عليها بمعزل عن ثقافة بقية الشعراء الذين عاصروه فى زمن « راحت فيه الثقافة الأجنبية تلون الحياة الفكرية فى المجتمع العربى ، مما أدى إلى تحول طرائق التعبير اللغوى والصور والتشبيهات إلى نمط مملول ومألوف فى آن واحد » (١) .

وكأن الشاعر يبدو مضطراً إلى التحدث فى تجارب شعرية بعينها ، مما دفع الدكتور طه حسين إلى طرح مقولة عامة مؤداها أن الشعر العربى « لم يتغير فى موضوعه ، ولا فى صورته ، ولا فى نوعه ، ولم يتغير فى لفظه ومعناه إلا تغيراً قليلاً جداً ، فقد ، بقيت

---

(١) د. رجاء عيد . المذهب البديعى فى الشعر / ٣١٨ .

القصيدة معتمدة على وحدة الوزن والقافية ، معنية بوحدة المعنى ، وبقى موضوع الشعر كما كان مدحًا وهجاء ورثاء وغزلا ، إنما تحددت هذه الموضوعات دون أن تتغير » (١) .

وكأن المجال يضيق أمام الشعراء المحدثين - تبعاً لمنطوق هذه الرؤية - إذ لا يبقى أمامهم سوى الإبداع فى الصورة بتحويرها ، وتنميقها ، وصبغها ببعض الألوان البراقة من البديع ، وتحليتها ببعض صوره اللفظية والمعنوية ذلك أن التقليد « قد انتقل من المعانى التى يعدها الشعراء كلأ مباحاً يستامه الشاعر القوى والشعر المضعوف إلى تقليد الصور وتكرار العبارات ، فقلت الأصالة ، وكثرت العالة، وأصبح المتأخر ينقل عن المتقدم معتمدًا على نسيان الناس للفرق الزمنى بينه وبين نموذجه، وأصبح المعاصر ينقل عن المعاصر معتمدًا على تغيير الثوب والصورة فى الأدب حتى تضيع معالم هذا الأخذ ، بل هذه السرقة » (٢) .

ونتيجة كثرة النقل والتقليد كثر الجدل بين النقاد العرب حول قضية السرقات الشعرية ، وإن كانت قد اتخذت من فحول الشعراء موضوعاً لها ، كأبى نواس ، وأبى تمام والبحترى ، والمتنبى ، وكثر الكلام فى التفرقة بين الاحتذاء والسرقة ، حتى جاء عبد القاهر ليقرر أن العبرة فى الجمال الفنى ليست بتجدد المعانى ، ولكن بأن تختلف عليها الصور ، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد ألا تكون ، وعندئذ لا يجوز ادعاء السرقة في المعنى بل يجوز « أن يدعى فيه الاختصاص ، والسبق ، والتقدم ، والأولية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد، ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاصيل والتباين ، وأن أحدهما فيه أكمل صور الآخر وأن الثانى زاد على الأول ونقص عنه وترقى إلى غاية أبعد من غايته ، أو انحط إلى منزلة هى دون منزلته » (٣) .

ولعل مثل هذا الاتجاه النقدى إلى البحث فى مسألة السرقات هذه يدعو إلى البدء بدراسة مصادر الصورة عند مسلم ، خاصة ما فيها من ملامح تراثية محضة ،

---

(١) د. طه حسين . حديث الأربعاء ٢/ ٨ .

(٢) د. إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان / ٢٩٢ .

(٣) أسرار البلاغة / ٢٩٥ .

يمكن مناقشتها من خلال قضية السرقة أو فكرة الإبداع ، مما يحدد موقع صوره بين الموروث والابتكار ، وبين التقليد أو التوليد والتجديد .

ولعلنا بذلك نستطيع أن نحكم له أو عليه : هل استطاع تطويع تراثه لفنه أم استعبده ذلك التراث ؟ وهل نجح فى استغلال صوره أم أنها طغت عليه فسيطرت على شعره ، وأضاعت معالم شخصيته ؟فلعل فى الإجابة يكشف الأبعاد الفنية الحقيقية للموقف التراثى فى صوره ، خاصة حين تدخلت فيها يد الشاعر ، واقتحمتها أفكاره التى أشربت روح الحضارة مع روح التراث فى آن واحد ، الأمر الذى قد تكشفه تقسيمات صوره على المستوى الموضوعى فى شعره .

* * *

(١)

النموذج الطللى

بين مادة الموروث والحس الحضارى

منذ بداية ادرس الفنى لشعر مسلم يحسن الوقوف على المعالم التراثية فى تلك الصور التى استهل بها قصائدة، حيث راح فى بعضها يستوحى الصورة القديمة، ليعيد رسمها فى سياقها النمطى الذى يصف فيه الأطلال ورسوم الديار، فى نفس الوقت الذى لا تفتأ فيه حضارة العصر تشده وتجذبه، ليتخلص من هذه الصور البالية إلى غيرها من صور أخرى جديدة، ينكشف من خلالها استيعابه الواعى لتلك الحضارة بمختلف جوانبها ومعطياتها.

وإذا كان ابن قتيبة قد تحاور حول جزئيات صورة الطلل فى عبارات سبق عرضها، فإن تحديد معالم الصورة الطللية عند مسلم يمكن أن ترى من خلال تلك الزوايا التى حددت منظور القدماء لموقف الشاعر من الطلل.

إذ يبدو أن الشاعر لم يتجاوز شعراء عصره حين سلَّم على الديار، ووقف على الأطلال، وبكى أمامها، لا لأن شيئًا من ذلك قد حدث فى حياته فعلاً، وإنما لأن القدماء فعلوا ذلك، فكان عليه أن يسلك سبيلهم، وأن يسجل ولاءه لإبداعهم.

وبديهى أن يكون مفهومًا ومبررًا بالنسبة للقدماء، حيث كان للطلل لديهم علاقة مباشرة بوجدان الشاعر وتنازعه مع ميوله وعواطفه، ولما كان يستثيره فى نفسه من ذكريات توافق طبيعة تجربته الشعرية «إننا إذا قارنا بين الطلل وسائر موضوعات الشعر الجاهلى لتحقق لنا أنه يكاد يكون الموضوع الوحيد الذى يباشره الشاعر بوجده وعاطفته، بينما اقتصر على مباشرة سائر المواضيع بحدقة حسه التى تنعكس على الأشياء انعكاسًا، دون أية مشاركة ذاتية أو وجدانية، فالطلل يمثل له تجربة البراح والحنين والندم» (١).

---

(١) د. إيليا حاوى. فن الوصف /٢١.

ومن بين صور مسلم الطللية فى مقدمات قصائده هذه الصورة التى ألح على رسمها، وتشخيص وقعها الانفعالى على نفسه، وهى مشهد للظعائن والحمول، يستهل بها قصيدته فى مدح «بنى جبريل» مصورًا رحيل النساء وما حُمِلَ من متاع القبيلة استعدادًا لذلك الرحيل، مما جلب له الألم والحسرة من شدة هول الفجيعة، فراح إثر الرحيل يذرف الدموع .

هَلاَّ بكيْتَ ظَعَائِناً وحمُولاَ   تركَ الفؤادَ فراقُهم مَخبُولا
أما الخَلِيطُ فَزائلُونَ لفُرْقَةٍ   فَمتَىَ تراهُمْ راجعين قُفولا
أتْبَعتُهُمْ عَيْنَ الرَّقيبِ مُخَالِساً   لَحْظاً كَمَا نَظرَ الأسِيرُ كَليلا
فإذا زجْرتُ القَلْبَ زاد وَجيبُهُ   وإذا حَبَسْتُ الدَّمْعَ فَاضَ هُمُولا
وإذا كَتمْتُ جَوَى الأسى بعَثَ الهَوى   نَفَسًا يكونُ على الضَّمير دَلِيلا (١)

وهى - فى مجملها - صور جزئية رسمها الشاعر فى مشهد عام، لا يختلف عما سبقه إليه أسلافه فى هذا الاتجاه، وتقوم الصورة هنا على عنصر الحركة، وتزدحم بتلك الانتقالات السريعة ما بين بكاء الظعائن، ورحلتهن، وأثر ذلك على قلب الشاعر المضطرب فلا يكاد يهدأ، ثم تلك التساؤلات التى يغلب عليها طابع الحزن والأسى عن موعد عودتهن، أو إمكانية هذه العودة أصلاً.

ولا يعد مسلم بدعة فى تصوير هذا المشهد المتحرك بكل معالمه المؤثرة، فقد سبقه إليه - فى عصر بنى أمية - جرير حين قال:

بَانَ الخليطُ ولَوْ طُوِّعْتُ ما بانا   وَقَطَّعُوا من حبال الوَصْل أقرَاناً
حيِّ المنازل إذا لاتَبتغى بَدَلا   بالدار داراً ولا الجيران جيراناً
قد كنتُ فى أثر الأظعان ذا طرب   مُرَوَّعا من حِذَارِ البَيْن مِحزاناً (٢)

فإذا بمسلم يستعير من جرير صورة هذا الخليط حال الفراق، وحاله هو نفسه إزاء الرحيل، وهو يضيف إلى ما أفاده من جرير تلك اللمحات الباكية التى يستطرد فيها، ليضفى على المشهد كله ستاراً من اليأس وانقطاع الأمل.

---

(١) ديوان مسلم / ٥٣ - ٥٤.   (٢) ديوان جرير ١/ ١٦٠.

لقد انتهى المشهد لدى جرير عند حد تقطُّع حبال الوصل، وعجزه عن تحمل الموقف الذى يتمنى لو كان له فيه شأن، حتى يوقفه، بينما استمرت صورة مسلم بما فيها من استطراد هادف إلى كشف ما يدور بداخله إثر الفراق، مما يظهر فى تلك الصورة البصرية التى راح يتابع من خلالها ظعينته: ينظر خلسة وقد سيطرت عليه حالة من الإعياء والنصب، يستعير لتوضيحها صورة الأسير وقد حل به الإجهاد والتعب، وصورة الرقيب التى كَثُر ورودها فى الشعر القديم خاصة عند الشعراء الغزليين فى البيئة العذرية الأموية فنقلها مسلم جزئية مكملة لهذا الجو النفسى الحزين.

ثم يستمر مسلم فى الإلحاح على رسم أركان صورة الفراق ففى جزء منها يشخص السرور والنوم، وقد انتابهما الحزن حين أدركا حقيقة الموقف الذى حل فيه الفراق محل اللقاء:

تاللَّه ما جَهلَ السرور ولا الكَرى   أن الفِراقَ من اللقاء أُديلا (١)

ليمتزج عنده الاستعمال اللغوى بمعطيات الصورة القديمة، فيستغل عنصر التناقض بين طرفى الصورة: صورة القلب الذى يتفطر حزناً، ويعجز الشاعر عن زجره فى موازاة صورة الدمع الذى يحاول حبسه ومغالبة ظهوره، فيأبى إلا أن يفيض، فإذا هو يكتم حزنه وأساه عامداً، ليجد الهوى وقد بعث فيه نفسًا كئيبًا يكشف ما بداخله من الألم والكآبة.

وتبدو أداة الشاعر فى رسم صوره الجزئية هنا أشد تعلقاً بالتشبيه من خلال نظرة «الأسير الكليل»، والتشخيص فى «جهل السرور والكرى»، والطباق الذى يهب الألفاظ القدرة على الأداء الفنى الجيد للصورة، فيطابق بين متناقضات الصور الجزئية، باستعمال ألفاظ «زجر» و «زاد» و «حبس» و «فاض» و «كتم» و «بعث»، متخذاً منها جميعاً وسيلة إيضاح لبيان طرفى الصورة، ليحقق لها مقومات التضاد التى يقصد إلى صياغتها الشاعر لفظاً ومعنى.

وقد تنبه بعض النقاد القدماء إلى جودة المعانى التى يبثها مسلم عبر صوره بعامة، وإن بدت أحكاماً مطلقة - فى الغالب الأعم - على غرار ما وصف به ابن المعتز صورة مسلم هذه بأنها «جيدة عجيبة مشهورة»(٢).

---

(١) الديوان /٥٤.

(٢) طبقات الشعراء /٢٣٦.

وهكذا يبدو تأثر مسلم بالحس التراثى من خلال ما ثقفه حول الصورة الطللية القديمة، وهو يحاول أن يضيف إلى هذا الركام التراثى من وسائله الفنية الجديدة التى برز فيها بديع الألفاظ، أو التشبيهات الحضارية وليدة العصر والبيئة، ونتيجة اجتهاد الشاعر فى استيعاب صنعته.

وعلى هذا لم يكن مسلم بمنأى عن الشعراء القدماء، خاصة فى الاهتداء بصورهم الطللية، وهو ما تنبه له بعض الدراسين المحدثين حين استوقفه تأثره بهم، مما دفعهم إلى إطلاق الأحكاغم عليه فى صوره الطللية خاصة: «تحس كأنك تستمع إلى شاعر من شعراء بنى أمية، يتحدث عن فراق الظعائن، ووداع الخليط، وما يرافق ذلك من جوى فى النفس، واضطراب فى القلب، وتحبس فى العين» (١).

وإن ظل أمامنا أن نقول ما هو أبعد من ذلك فى تأثر مسلم بمشاهد الأطلال، حتى لكأننا أمام شاعر بدوى جاهلى، أزمع أهله الرحيل، فبكى وشكا كما سيظهر فى نماذج أخرى تالية من أطلاله وظعائنه. وعلى الرغم من هذا يبقى له تميزه فى تصويره على ما رسمه القدماء، فهو لم يسلط عدسته على عالم الحس المتمثل فى الراحلين، بقدر ما حاول استبطان ذاته إزاء هذا المشهد وما اختلط به من ذكريات الحب فى عالمه الفنى، على أن الملامح العامة لهذه الصورة راحت تتفق إلى حد كبير - مع لاميته المشهورة التى نظمها فى مدح يزيد بن مزيد واستهلها بقوله:

أجْرِرْتُ حَبْلَ خليع فى الصِّبا غَزِلَ   وشمَّرت هِمَمُ العُذال فى العَذَل
هَاج البكاءُ على العين الطموح هَوى   مُفَرَّق بين توديع ومُحْتَمَل (٢)

ليرسم صورته فى صباه. وقد جرر من الخلاعة حبالها، وهو إذ يذكر هذه الفترة تثور أشجانه، فيخاطب الدهر والأيام والحوادث واللذات والخمر، لينتهى من كل ذلك إلى المديح - غرضه الأصلى - كغرض تقليدى، ليظهر فى سبيله إليه حنينه إلى الصورة القديمة التى ألح أسلافه على وصفها، أعنى صورة الناقة:

---

(١) فؤاد ترزى. مسلم بن الوليد /١٨٠.
(٢) الديوان / ١ - ٢.

وَبَلْدَهٍ لمطايا الرَّكْبِ مُنْضِيَةٍ   أَنْضَيْتُهُا بِوَجِيفِ الأَيْنُقِ الذُّلُلِ
فيم الُمقَامُ وهذا النَّجْمُ مُعْتَرِضا   دَنَا النَّجَاءُ وَحانَ السَّيْرُ فَارْتَحِلِ (٣)

إذا لا يرى ضرورة للمقام فى الحضر، وقد اعترض النجم فى السماء، وانتصب موحياً بموعد الرحيل والخروج فى السفر.

فالصورة هنا تبدو مبتورة - إلى حد ما - إذ لم يكتمل لها الإطار الفنى العام، ولكنه استغل منها هذا المشهد السريع انتقالاً إلى غرضه، ومع هذا نراه يلح - دائماً - على عرض ملامح تلك الصور الجزئية من واقع تصويره ساعات الوداع يوم الفراق، ومحاولاته الدائبة لأن يتماسك إزاء الموقف، فتضعف نفسه، حتى تكاد تذوب أسى وحسرة:

لولا مُدَارَاةُ دمعِ العَيْنِ لانكشفت   منى سرائرُ لم تَظْهر ولم تُخَلِ (٢)

حيث يتحدث عن نفسه فى ثنايا مقدماته، كما يسترجع ذكرياته، وهو يصف ممدوحه، ويحاول التخفف من الأوصاف الصحراوية التفصيلية، ليوجز فى معالجة صياغة جديدة ما تعانيه النوق من مشقة السفر عبر تلك المفاوز، وتمثل هذه الصورة محاولة مسلم - الشاعر الحضرى - إدخال الناقة فى نسيج صورته الشعرية، خاصة فى شعر المديح على غرار ما كان من الشعراء السابقين عليه فى هذا المجال، سواء فى الجاهلية أو فى عصر بنى أمية وإحياء تلك الجاهلية.

ولعل ما دفعه إلى هذا التصوير هو نفس المطلب النفسى الذى ألح على شاعر كالأعشى مثلاً، أو الأخطل أو غيرهما، أعنى محاولة كسب رضا الممدوح من خلال المبالغة فى تصوير مصاعب الرحلة، ومعاناة الناقة - الحيوان الصبور - عبر وعورة الطريق وطول المسير «لقد كان الشاعر يصف المسافات الشاسعة التى تجتازها ناقته، والإنهاك الذى يصيبها، وبقدر ما يغرق فى ذلك بقدر ما يكشف عن

---

(١) الديوان /٥.
الذلل: الضامرات. منضية: متعبة. أنضيتها: قطعتها. الوجيف: ضرب من السير.
النجاء: السير السريع.
(٢) الديوان/٢.

المعاناة والمشقة التى تكبدها فى سبيل ممدوحه، لذلك كان معظم المداحين يذكرون أن سنامها قد ذابت فى سير النهار وسرى الليل» (٢).

وفى ظنى أن هذا كان دافعاً للشاعر إلى رسم هذه الصور، وإن لم يكن الدافع الوحيد، إذ إن مسألة التوسل إلى الممدوح، أو التخلص إلى المديح عُدَّ أمراً مُسَلَّماً به عنده، وعند غيره من الشعراء، ولكن هذا التخلص كان ممكناً عن طريق صور أخرى أكثر معاصرة من صورة الناقة، وهو ماصنعه الشاعر نفسه فى بعض مدائحه حين شغل فيها بوصف السفينة، وإن بدا أن هناك بعداً ثقافياً آخر تستند إليه هذه المسألة، أعنى أن الشاعر قصد إبراز ما استوعب من صور الموروث، ولم يرغب - أولم يستطع - أن يتخلص منه، أو يفلت من هيمنته، وكأنه بذلك لم يشأ أن يتجاوز الطريق الممهدة، ليشق لنفسه غيرها، إلا إذا اهتدى فى ذلك بما تركه القدماء من بصمات تراثية تكشفها المسالك التقليدية التى ساروا فيها، ونهجوا على منوالها.

« إن جودة مضمون المطلع تتوقف على مدى ثقافة الشاعر، وعلى درجة قابليته وقدرته فى طريقة التفكير والتصوير، ومن ثم التعبير بما لديه من مفردات لغوية عما يحس ويشعر» (٢).

وبذلك تراءت ثقافة مسلم وقد امتدت إلى إدراك جوهر ما أخذه النقاد على صورة المطلع، حين طلبوا من الشاعر أن يأتى به «خالياً مما يتطير به، أو يستجفى من الكلام، والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف أقفار الديار، ونعى الشباب، وذم الزمان لاسيما فى القصائد التى تتضمن المداح والتهانى» (٣).

وفى لوحة أخرى لا يتخلى مسلم عن التفصيل فى وصف الرحلة، ويستبيح لنفسه تصوير ما أصاب الناقة من الإرهاق فى السفر، وتستوقفه مشقات الرحلة ووعثاء الطريق:

---

(١) إيليا حاوى. فن الوصف / ١٦٠.

التخمط: القطع بقوة. الديجور: الظلمة. سباسب: فحوص. القداح: النشاب. سواهم: ضمر.
التفليس: السير فى الصباح.

(٢) عدنان عبد النبى البلداوى. المطلع التقليدى فى القصيدة العربية/٣٦.

(٣) ابن سنان الخفاجى. سر الفصاحة/١٧٥، وانظر ابن طباطبا. عيار الشعر/ ١٢٢.

كَمْ قدْ تَخَمَّطَت القلوصُ بى الدُّجَى   وَرِدَاؤُها وردائِىَ الدَّيْجُورُ
فى ضُمَّرٍ مِثْل القِدَاح سَوَاهِمٍ   أزْرَى بِهَا التَّفْليسُ والتَّهْجِيرُ
تُطْوَى لَهُنَّ بِصَبْرِهِنَّ على السُّرى   وبِسَيْرِهِنَّ سَبَاسبٌ وَوعُورُ
حتى يَزُرْنَ مُهَذَّباً مِن « حِمْيَرٍ »   بالزائِرِينَ فِنَاؤُه مَعْمُورُ (١)

فالشاعر لا يكتفى فى هذه الصورة بذكر الديار، أو وصف آثار الحبيبة الراحلة، بل يعمد إلى ذكر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب، وما تجشم من هول الليل وسهره وطول النهار وهجيره، وقلة الماء وغئوره، ثم يزج إلى مدح المقصود، « ليوجب عليه حق القصد وذمام القاصد ويستحق منه المكافأة »(٢).

فهو يرسم مشهدا من مشاهد السير فى جوف الصحراء، وإن كان نفسه قصيرا فى استكمال أركان الصورة، فأوجزها فى ثلاثة أبيات، خلص منها إلى المديح متعمدا فى انتقالاته أيضًا أن ينافس أسلافه، فيما أسماه البلاغيون «حسن التخلص»، حيث جمع بين نهاية صورة الناقة وبداية صورة قصر الممدوح رابطًا جزءى الصورة باستخدام الضمير العائد على النوى فى قوله: « يزُرْنَ ».

ولوحته الثالثة راح يستهلها بالمطلع التقليدى قائلا:

هاجَتْ وساوسُه « بِرومَةَ » دُورُ   دُثُرٌ عَفَوْنَ كَأنهنَّ سُطورُ
أهْدى لها الإقْفارُ حتى أوْحَشَتْ   مِنْ بَعْدِ أنْسٍ زائِرٌ وَغَيُورُ
جَرَت الرياحُ بها وغيَّر رسمَها   هَزِمُ الكُلاَ دانِى الرَّبَاب مَطِيرُ
أَبْكَى نعَمْ أبكاهُ ربْعٌ باللِّوَى   تَسْفى عليه مَعَ العِجَاجِ المور
خَلَتْ الديارُ وكانَ يُعْهَدُ أهلُها   وأجدَّ بالأحباب عَنْها مَسِيرُ
تاللَّهِ ما إنْ كاد يقتلُنى الهَوى   لَوْلا رُسُومٌ بِالعَقيق وَدُورُ
ولَقَدْ تكونُ بها أوانِس كَالدُّمى   بيضُ التَّرائب ناعماتٌ حور (٣)

---

(١) الديوان/٢٢١

رومة: موضع. دور: جمع دار. دثر: بوال. عفون: درسن وتغيرن. هزم الكلا: جمع كلية وهى رقع المزادة التى عند أصول عراها، ضرب ذلك مثلا للسحاب. الرباب: سحاب صغير.

(٢) ابن رشيق. العمدة: ١٩٨/١

(٣) الديوان/٢٢٠

حيث يلح فيها على الرسوم جزءا هاما من ملامح صورته، وهو بذلك لايكاد يتجاوز صورة سبقة إليها الجاهليون وغيرهم، وأكثروا من صياغتها وعرضها، فكانت عند المرقش الأكبر (١):

الدارُ قفرٌ والرسومُ كما   رقَّش فى ظهرِ الأديمِ قَلَمْ

كما كانت عند لبيد فى مطلع معلقته (٢):

عَفَتِ الديارمحلها فمُقامها   بِمنى تأبَّد غَوْلُها فَرِجامُها
فمَدافعُ الرَيَّان عُرِّىَ رسمُها   خَلِقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلاَمُها
دِمَنٌ تَجَرَّمُ بعد عهْدِ أنيسِها   حِججٌ خَلَوْنَ حلالها وحرامها

حيث يبدو الارتباط بينه وبين القدماء فى الصورة معلقا بآثار الديار، وما أحدثته بها الرياح والأمطار، ولكن هذا أمر، وواقع الشاعر أمر آخر! فهل هيجت الأطلال وساوسه حقا؟ أم أنه راح يستلهم صور التراث فى تشبيه ما خلفه أحبابه بالسطور لينعى بعد ذلك البقايا والرسوم؟ أم أنه أخذ الصور وأطال فيها وفصَّل فى أجزائها ليدخل منها أيضاً إلى المديح؟.

ويبدو أن معظم صوره التى انطلق فيها من هذه الزاوية لا تحتاج كثيرا إلى البحث عن مدى صدقه أوزيفه، بقدر ما تحتاج إلى الوقوف على مدى استيعابه للصورة القديمة، ومدى ما استمده منها، وما أضفاه على صورته من خلالها، وإلا فما الداعى لأن يحدد مواقع منازل المحبوبة، وماحدث لها نتيجة الأمطار والرياح من زوال وإمحاء، أدى به إلى الاستعانه بتشبيهها بالسطور البالية؟

إن المسألة فى هذا الجانب لاتكاد تخرج كثيرا عن محاولة الشاعر استمراء القديم لإخراجه مرة أخرى فى سياق جديد، حتى إذا ما ألحت عليه ذاته الفنية ليترك الصورة بعد عرض جزئية منها، نراه يعود مرة أخرى إليها فيستطرد فيها ويكرر، وإن حاول - مع كل هذا - أن يحقق لها أبعادا فنية، يتميز بها عما صنعه

---

(١) المفضليات / ٢٣٧

(٢) القصائد العشر / ١٢٩ - ١٣١

القدماء، ففى الصورة الأولى التى تساءل فيها عن رحلة الظعائن لم يتحلل من الاستطراد، خاصة حين راح مرة أخرى يعاود تصوير رحلة الناقة (١):

وَهَجِيرَةٍ كَلَّفْتُ طَيَّ مَقِيلِها   ظُهْرا وقَدْ طَلَب الكَنِيسُ مَقِيلا
قُوداً نَواجىَ فَالحِنِىِّ ضَوامِراً   تَركَتْ عرائكَها المهامِهُ ميلا
ودجُنَّةٍ ضَمَّنْتُ هَتْكَ سُتُورِها   وَجْنَاءَ صامِتةَ البُغامِ ذَلُولا
حتَّى إذا الفَجْرُ استضَاءَ أنَخْتُها   لأذُوق نَوْما أو أصيبَ مَلِيلاَ
والليلُ قد رفعَ الذُّيول مُوَاشكا   برحيلِه سُلْطَانَه لِيَزُولا
حمَّلْتُ ثقْلَ الهَمِّ وانْبَعَثتْ بهِ   نفسى ونَاجِيَةِ السَّفَار ذَمُولا
حَرْفاً إذا وَنَتِ العتاقُ تَرَيَّدتْ   فى سَيْرِها التَّعيبَ والتَّبْغيلا
ترمِى المهامِهَ والقَطِيعَ بِطَرْفها   شَزرًا كأنَّ بعينِها تَحْوِيلا

ففى هذه الصورة يبدو الحس التراثى أكثر عمقا وتكاملا من الصور الجزئية السابقة، إذ يبدو المشهد كله بدويا صحراويا، يرحل فيه الشاعر - أو يتصور نفسه كذلك - على ظهر الناقة، ويعانى ما تعانيه من مشقة السفر ووعورة الطريق، واستمرارا فى رغبته الملحة فى التقليد لبداوة الصورة يحاول الاستطراد والاجادة فى تصوير الناقة بشكل يكشف - فى لفظه ومعناه - عن بداوة اللغة، وبداوة الصورة فى هذا الجانب منها، ففى وقت الهجير حين تضطر جموع الظباء إلى اللجوء إلى مرابضها فى أحضان الشجر اتقاء شدة الحرارة، يكلف ناقته المسير، وهى ذات سنام مائل من شدة المعاناة وكثرة الترحال.

وكلها صفات ضمنها القدماء صورهم البدوية الواقعية، بل إن وقت الهجير ولجوء الظباء إلى مرابضها لم يكن إلا نقلاً للصورة من مناخ بعيد - حقيقة - عن واقع الشاعر. ولذا يستمر فى الامتداد الزمنى لصورة رحلته، فهو فى النهار مع

---

(١) الديوان / ٥٨ - ٥٩

تركت عرائكها: أى أسمنتها. القود: الطوال مع الأرض واحدتها قوداء. المهامه: جمع مهمه وهو الفحص الواسع القفر، كلفت هتك ستورها: أى يشق ظلامها. وجناء: شديدة. البغام: صوت الظباء استعاره هنا للناقة. مليلا: أى خبزا مملولا وهو المطبوخ فى الملة. القطيع: السوط. التعيب والتبغيل: ضربان من السير.

ناقته كما صورها، وهو فى الليل لا يستغنى عنها، حتى إذا ما طلع الفجر أناخها ليستريح قليلا. فيطول الزمن عنده بالصورة إلى الفجر، حيث بدأ الليل يرفع أستاره، ويزول سلطانه، ليطلع النهار مشبعا بنفس الأعباء والهموم التى سيطرت عليه، فتبدأ الناقة المسير من جديد، وكأنه يراقب عندئذ أنواع سيرها – نقلا عن الجاهليين – ما بين التنعيب والتبغيل، وهى أثناء ذلك ترنو بعينيها إلى الأمام، تستكشف أبعاد القفار الممتدة، وكأنها فى ذلك تستهين بمشقة الرحلة، وهى القادرة علي اجتياز المسافات مهما بعدت الشقة – كما يصورها – ولكن عينيها قد أوشكتا أن يصيبهما الحول من شدة ما دارتا إلى المفازة حينا وإلى السوط أحيانا أخرى.

فالتشخيص معلم بارز فى هذه الصورة البدوية لفظا ومعنى، فالليل يرفع أستاره هاما بالرحيل والناقة تنظر شزراً إلى الصحراء والسوط ولا تعبأ كثيراً بصاحبها فهى دليله فى أعماق الصحراء الموحشة.

وبهذا راح مسلم يرسم للناقة – ولم تكن ناقته بالفعل – تلك الصور البدوية – وهو شاب حضرى – يقطع بها الصحراء، مستمدا فى ذلك الكثير من صندوق الأصباغ الصحراوية، مختاراً منه ما يحتاج إليه فى تلوين الصورة، وإضفاء اللمسات الفنية المتميزة عليها.

ويدخل ضمن تكرار القول هنا التركيز على علاقة الشاعر بالناقة، وعلته فى هذا الأمر، وهو لم يكن يركبها إلى الممدوح على وجه الحقيقة، وهو ابن الحضارة البعيدة عن معالم البداوة القديمة، وبالتالى فإن صدوره عنها هنا حين يستوقف القارئ، فلأنه لم يصدر عن تجربة حقيقية بقدر ما نبع التصوير عن المثل الفنية القديمة الموروثة، تلك التى احتذاها دون أن يحاول الإفلات من سطوتها.

لقد جعلت مهارة الشاعر من الصورة عنصرا فعالا فى القصيدة، خاصة ما كشفته عنده من المخزون الثقافى الذى ورثه من القدماء فيما يتعلق بموضوع الناقة بصفة محددة.

ويبدو أن الموقف هنا لا يختلف – فى جوهره – عن موقفه من صورة الطلل وهى صورة نمطية موروثة أيضاً، وهو يبدو فى ذلك فى موقف الحائر القلق بين

موروثه وصنعته، ذلك أن مسلما « نظر فرأى معاصريه من الشعراء حين يمدحون يتجهون بصناعتهم الفنية اتجاها قديما يقلدون فيه أساليب القدماء فى المدح، ويبنون قصائدهم فى بعض الأحيان أعرابية وحشية على الرغم من أن هذا الاتجاه لا يتفق وطبيعة الحياة الحضرية، ولكنه لم يفكر أيضا فى الخروج عليه أو التنكر له، وإنما انتهى به نظره إلى أن خير ما يفعله هو أن يحوِّر فيه، وأن يخرجه إخراجا جديداً حتى يتلاءم مع ذوق العصر الذى كان يعيش فيه» (١).

ومن هنا نخلص فى تحليل صورة الطلل، وصورة الناقة عند مسلم، إلى أنه قد استوحاها - بالضرورة - من التراث، وأعمل فيها حاسة المبدع حتى غلبت عليه «سمة الصنعة والتقليد، واستخدام اللغة القديمة، والصور البدوية، والجنوح إلى الغرابة اللفظية، والحرص على القوالب العروضية التى كان القدماء يكثرون منها، واختفاء المقطوعة وظهور القصيدة الطويلة، وسلوك مسلك القدماء فى افتتاح القصائد بمقدمات تقليدية، والخروج منها أحياناً إلى وصف الناقة أو الرحلة، ثم خلع الصفات القديمة على الممدوح، أو - بعبارة أخرى - الرجوع باللغة إلى المثل القديمة التى لا يصدر فيها الشاعر عن نفسه، وإنما يصدر فيها عن الصنعة والتقليد والمحاكاة» (٢).

وعلى الرغم من هذا التداعى الذى يعين الشاعر على رسم صورته حين يستمدها - جزءا أو كلا - من التراث، فإن القول بأن هذا التداعى هو مصدر أساس من مصادر الصورة لا يبعد عن الصواب، حيث يقدم المادة جاهزة إلى وعى الشاعر، ليقوم بتحويرها عن طريق التوليد فيها، أو الإضافة إليها، وليس مبالغة أن يعلق دارسه على الصورة الطللية عنده بقوله: « تشعر أنك أمام شاعر جاهلى يبكى على ديار الحبيبة التى درست، وغير معالمها هبوب الرياح، ونزول المطر. بعد أن كانت مرتعا لأوانس الدمى، عبثت بهن يد الدهر وعملت على تشتيتهن، وليس فيما وصل إلينا من سيرة مسلم ما ينبئ بأنه زار « رومة» أو «وادى العقيق»، وسواء زارهما

---

(١) حياة الشعر فى الكوفة / ٧٠٠

(٢) نفسه ص ٦٩٣

أو لم يزرهما، فغزله هذا بعيد الصلة عن بيئته الحضارية، ومن ثم فهو بعيد الصلة بنفسه يبدو فيه أثر التقليد، وتضيع فيه العاطفة بين ما اندثر من آثار الحبيبة» (١).

وعلى هذا يصح مناقشة ما ذهب إليه الدكتور شوقى ضيف من أن شاعر المدحة فى العصر العباسى «قد استبقى ما ورد عند القدماء، ولكن مع إضافات كثيرة، حتى يلائم بينه، وبين عصره، ولكنها دائما تعبر عن الذخائر العقلية والخيالية للشاعر العباسى. وقد نعجب لاستبقاء هؤلاء، الشعراء المتحضرين لعناصر الأطلال ورحلة الصحراء البدوية، غير أنهم اتخذوها رمزا، أما الأطلال فلحبهم الداثر، وأما رحلة الصحراء فلرحلة الانسان فى الحياة، وقد استغلوا ما كان يصحب الأطلال من حنين لذكريات حبهم ومعاهده» (٢).

صحيح أن الشاعر العباسى - ومسلم نموذج له فى هذا الموقف الأدبى - قد استجاب للتراث حين راح يقلد أسلافه، مضيفا إلى شعره ألوانا جديدة من واقع الحياة الحضارية، ولكنه لم يستطع أن يستغل ذخائره العقلية والخيالية كاملة، فعندما راح ينتزع صورته من التراث تحس أجنحته وكأنها تتكسر فتعجز عن التحليق فى آفاق جديدة بعيداً عن آفاق القدماء.

ثم يبقى التفسير الرمزى لرحلة الصحراء ووصف الأطلال مسألة يصعب التحقق منها - على الأقل بالنسبة لمسلم - بنفس الصورة التى تحققت بها للشاعر القديم، ذلك الذى استغل الطلل ليعبر من خلاله عن تجربة معاشة. بل إن المسألة لا تكاد تخرج - أصلاً - عن أن تكون مجرد محاولة من محاولات التقليد، يستغل فيها الشاعر رصيده الثقافى، وتسيطر الصورة الفنية على جانب من كيانه الفنى مما جعله يسرف أحيانا فى هذا التقليد، ويسير على نهج القدماء سيراً حرفياً:

شَخصَتُ مُذْ يومَ نَادَوْا بِالرَّحيل عَلَى   آثَارِهم ثم لَمْ أطرفْ إلى أحَد (٣)

فهى صورة منقولة بحذافيرها من الجاهلية، فيها المناداة بالرحيل، وزوال

---

(١) فؤاد ترزى. مسلم بن الوليد/ ١٧٩

(٢) العصر العباسى الأول / ١٦٣

(٣) الديوان / ٢٨٩

الأحبة، وبقاء الآثار، وفيها أيضاً صورة الشاعر ذى اللب الشارد، لا يستطيع أن يركز نظره على أحد من هول ما أصابه من صدمة الفراق الذى جسده مشهد الرحيل على مستوى الصورة المرئية.

لقد صار مسلم بما ثقفه من الشعر الموروث، وبما استقر فى نفسه من معانيه وصوره وتقاليده، أستاذا لبعض معاصريه من الشعراء، يقصدونه ويعرضون عليه قصائدهم، طالبين إليه تقويمها والحكم عليها، وإصلاح ما اعتورها من إعوجاج أو انحراف، ويرجع هذا إلى قدراته الفنية التى تؤكدها أخباره، فقد «عنى عناية شديدة بالصياغة فى قصائده»(١).

وما كان ذلك ليتوفر له إلا بحسن اختياره للألفاظ، والأوزان والصور التى تلتحم فيها خيوط التراث بخيوط الحضارة، ويبذل فيها الشاعر من الجهد والتدقيق ما يخرجها إلى المتلقى فى ثوب فنى بديع، وقد امتزج عنده ذلك الجهد، وهذا التدقيق بحرصه الدائب على الموروث، خاصة فى المقدمات الطللية التى تمسك أحيانا بتفاصيلها المرسومة، وبدا له فيها صور محدودة:

آثارُ أطلالٍ « بِرُومَةَ » دُرَّسِ   هِجْنَ الصَّبابةَ واستَثَرْنَ مُعَرَّسِى
أوْحَتْ إلى دِرَرِ الدُّمُوعِ فَأسْبَلَتْ   واستَفْهَمَتْها غَيْرَ أنْ لمْ تَنْبس
زجَّ الهَوَى أو دَعْ دموعَكَ تبكِهِ   واجْنَحْ إلى خُططِ المتالِفِ واحبِسِ
وكِلَ الزَّمانُ إلى البِلَى أطلالَهَا   فَخَلَتْ مَعالِمُها كأنْ لَمْ تؤنس (٢)

حيث يشخص الأطلال وقد أوحت إلى درر الدموع مشيرة إليها بالانسكاب، فانسكبت، ملبية بذلك نداءها، غير أن الأطلال لم تنبس بحرف حين استفهمتها الدموع عن أهلها الظاعنين. ثم يستكمل الصورة على سنة القدماء، فيخاطب نفسه،

---

(١) الأغانى: ٣٣٢/١٨ (ط. بيروت).

استثرن معرسى: أى منعتنى النوم حين ذكرت الذين كانوا فيها، والتعريس: النزول فى وجه الصبح أو فى الغلس لراحة أو لأكل. المتالف: المهالك التى تتلف الأنفس. الخطط: جمع خطة وهى المرتبة مثل المنزلة.

(٢) الديوان/١٣٠ - ١٣١

أو صاحبه مطالبا إياه بدفع الهوى عن نفسه، وحملها على المتالف فى الحب، خاصة أنه يرى الزمان قد دفع بها إلى البلى، فأزال عنها ساكنيها، كأن لم تغن بهم من قبل.

وما إن ينتهى مسلم من هذه الصورة المغرقة فى بداوتها، حتى ينتقل منها إلى نسمة من نسمات الحضارة، لا يتخلص فيها هى الأخرى من الصور التى حمدها القدماء فى مشاهد الشاربين:

وَلَرُبَّ صاحبِ لذَّةٍ نادَمْتُهُ   فى رَوْضةٍ أُنُف كريم المَعْطِسِ (١)

حيث ينادم صاحبه، وهو شاب شامخ أبى، كما كان عند الشاعر الجاهلى. وبعدها يترك مسلم دروب البادية، ليشق طريقه فى خضم الحضارة بعيدا عن مصورى الصحراء، وهنا يصدق عليه ما قاله الصولى «إن المتأخرين يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده» (٢).

وكأنه يدرك حقيقة الأخذ من القديم، ويكشف محاولات المحدثين الإضافة إليه، فهو يهمل - ضمنا - ذلك النقل الحرفى الذى يدخل فى باب السرقات الشعرية.

ويضل من دواعى استمرار نقل الشعراء عن سابقيهم ثبات الأغراض الشعرية التى طرقوها كما طرقها أسلافهم، مما أدى إلى استمرار الشكل النمطى الفنى، فساعد الشاعر على الاستمرار - دون حرج - فى نقل صور القدماء، ابتداء فى ذلك من اعتماده على صورة الطلل فى مقدمة القصيدة، وانتهاء باستمرار دوافعه الشعرية إلى أغراض الشعر الموروثة ذاتها.

فغرض المديح - مثلا - لم يحدث فيه جديد فى عصر مسلم، بل إن الدوافع إلى هذا الغرض لم تتغير كثيرا فى طبيعتها، حيث ظل الشعراء العباسيون يمتدحون

---

(١) نفسه/ ١٣١

(٢) أخبار أبى تمام/١٧

الحاكم لسياسته، فكان مسلم يثنى على القواد والأمراء لحنكتهم فى تسيير الأمور وعملهم فى بسط الأمن»(١). فالشاهد هنا يتعلق بثبات الغرض الشعرى - بهذا الشكل - مما يمكن أن يكون مدعاة، بل تبريرا لاستمرار اعتماد الشعراء على صور السابقين، خاصة أن مرامى الشاعر من المديح قد استمرت كما كانت عندهم فى ذلك القديم، ومن ثم ظل الشعراء يركبون المطى إلى الممدوح، ويتحدثون فى حضارتهم حديثا بدويا على نحو تحجرت فيه الأوصاف التى أرضت أذواق الممدوحين وأشبعت فيهم نخوة العروبة والتمسك بأهداب التراث «وقد يبدو عجبا أن يرضى الممدوحون المتحضرون - ومن بينهم أعاجم - بهذه الألوان الجافة، لكننا إذا ذكرنا أن شعراء العرب من قبل كانوا يرحلون بمدائحهم إلى ملوك العجم وولاتهم المترفين، ويقدمون هذه الألوان فى بهائها الماضى، لم يبق أى موضع للعجب» (٢).

ولكن هل كان الشاعر - مع إدراكه لتأثره بالتراث - راضيا عن هذا التأثر؟

أم أن نفسه كانت تتنازعه نحو التجديد الذى شمل العصر أحيانا فى شكل ثورة لفظية مباشرة، وأحيانا أخرى فى شكل القصيدة ذاتها؟

فحين ننظر إلى مسلم - وهو معاصر لأبى نواس - نراه يغالط نفسه حين بنعى على الأطلال، ويدعو عليها بالبلى، ويتعجب ممن يصفها، وليس فيها أحبابه مناقضا بذلك ما سبق أن رأيناه من صوره الطللية الباكية، وهادما لما أجاد رسمه حين تقمص شخصية شعراء البادية عن ذلك الماضى البعيد:

دَعِ الرَّوامِسَ تَسْفى كُلَّما دَرَجَت تُرَابَهَا ودع الأمْطَارَ تُبْلِيها
إنْ كَانَ فِيها الذى أهوى أقمت بها وإن عَدَاها فَمَالى لا أعَدِّيها (٣)

فأين هذه الصورة من قوله:

هاجَتْ وساوسُه « بِرومَة » دور دثر عَفَوْنَ كأنهُن سُطُور (٤)

---

(١) لجنة من أدباء الأقطار العربية. المديح/ ١٠٢ (من سلسلة من فنون الأدب العربى).

(٢) د. سيد نوفل. شعر الطبيعة فى الأدب العربى/ ١٦٣

الروامس والرامسات: الرياح الدوافن للآثار. وسفته الريح التراب: ذرته أو حملته فهى سافية.

(٣) الديوان/ ٢١٦

(٤) الديوان/ ٢٢٠

إذ يكشف هذا التناقض - أول ما يكشف - عن لب الموقف الانفعالى عند مسلم فى إطار هذا التصوير، فهو لم يكن صادقا فيما اصطنعه من البكاء على الطلل، وهذه الصورة هى بيت القصيد فى تبرير هذا الاتهام، ولذا يبقى من حق الدارس ألا يطمح منه إلى تحقيق ذلك فى عصر يصدر الشعر فيه ناطقا بلسان الحياة بلا أطلال. بل إن الشاعر يطالب بهذا الصدق فى صور أخرى، يعبر فيها عن نفسه كصاحب لهو وصريع لغوانى مجتمعه على حد تصويره.

ومما يؤكد عدم رضا مسلم عن الاستمرار فى تقليد الصورة الموروثة، ما تحول إليه من صور أخرى فى مقدمات قصائده، لم يتطرف فيها إلى الحضارة دفعة واحدة، وإنما تدرج إليها، فجمع بينها وبين القديم، حين تخلص من الناقة واستبدل بها السفينة التى تقله إلى ممدوحه، ليضفى عليها من صفات الناقة أيضاً الشئ الكثير على مستوى التصوير الجزئى لها.

وانتهاء إلى الانغماس الكامل فى حياة عصره اجتماعيا وفنيا، راح مسلم يبتدئ - مثل الكثيرين من معاصريه - بتصوير ما يمارسه فى حياته من لهو وخلاعة، وكأنه يشارك أبا نواس ثورته على الأطلال من هذا المنطلق، وإن لم يتطرف مسلم مثل رفيقه الذى سب الأعراب، وقذع بالقول فيهم، بل جاء تمثل «صريع الغوانى» للتجديد هادئا بسيطا، فهو يشغل بالديار ما دامت صاحبته تقيم بها، أما إذا ارتحلت عنها، فإنه لايتردد عليها، بل يتركها كماتركتها صاحبته، ولا موجب بعد ذلك للبكاء فيها إذ إن الرياح والأمطار تظل قادرة أن تمحوها.

وإذا كانت الرؤية الفنية للعصر قد انطبعت ملامحها فى شعر مسلم - كشاعر عباسى - يصبح طبيعيا أن يبرز لديه ذلك الاتجاه الجديد الذى يمثل رد فعل لما انتهى إليه شعراء جيله من إهدار لقيم التعبير التقليدية الموروثة فى القصيدة العربية، كما يمثل اهتماما شديدا وعناية بالغة بصياغة القصيدة، «ولقد تمثلت عناية الشاعر فى مظهرين واضحين: أولهما: العودة إلى المحافظة على التقاليد الموروثة للقصيدة، وثانيهما: الحرص على تلقيح هذه التقاليد بثقافة العصر وذوقة، وما ينطوى فيهما من عناصر الجدة فى المعانى والتصوير» (١).

---

(١) د. النعمان القاضى. جدل أبى تمام فى الشعر (مجلة كلية الآداب - جامعة الرياض/ ١٣٠).

فإذا جاز لنا اعتبار مسلم صاحب موقف وسط بين أصحاب المقدمات من معاصريه، لأنه يجمع بين الاتجاهات القديمة بعناصرها التراثية والاتجاهات الحديثة بعناصرها الحضارية، وجدنا ما يبرر هذا القول فى كثير من قصائده فى المديح، حيث ينظم بعضها بلا مقدمات، ويأتى بصور المقدمات فى بعضها الآخر، خمرية حينا وغزلية أحيانًا أخرى.

ومن قراءة ديوانه يمكن حصر القصائد التى تأثر فيها بالصورة التراثية فى مقدماته الطللية، وهى لاتزيد على خمس قصائد، نرصد مطالعها هنا حسب ترتيبها فى الديوان (١):

١ - هَلاَّ بكيْتَ ظعائِنا وحمُولاَ   تركَ الفؤادَ فراقُهم مَخبولا
٢ - آثارُ أطْلالٍ « برُوَمَة » دُرَّس   هِجنَ الصبابة واستَثَرن معرسى
٣ - أَيَا سُرُورُ وأنْتَ يَا حَزَنُ   لِمْ لَمْ أمُتْ حِينَ صَارتِ الظُّعُنُ
٤ - شُغْلى عنِ الدَّارِ أبْكيها وأرثيها   إذا خَلَتْ مِن حَبيب لِى مَغانِيها
٥ - هاجتْ وَسَاوسُه « برومة » دورٌ   دُثُرٌ عَفَوْن كأنهن سُطور

فنسبتها ضئيلة إذا ما قيست بمجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، إذا أخذناها - تجاوزا من أجل الحصر - كقصائد، فهى لا تتجاوز سبعة فى المائة من شعره الذى يبلغ خمسا وسبعين قصيدة ومقطوعة، وتبقى بعد ذلك بقية مقدماته مرتبطة بما صوره من واقع حياته وظروف عصره.

وقد يستهل الشاعر القصيدة بصورة موروثة، ولكنه سرعان ما يحاول أن يغطى معالمها بإطار آخر قد يكون حوارا خمريا أو تصويرا غزليا بعيدا عن الهودج والأعواد والثياب، أو - بمعنى أعم - قد ينأى عن الموروث، وهو ينجو هنا من تلك المزالق التى وقع فيها شعراء آخرون، حين التزموا بالمطلع التقليدى، فأسرفوا فى تقليديتهم، وتعلقوا بأستار القديم إلى درجة الجمود عنده، مما حبس مخيلتهم فى إطار أجواء وصفية ضيقة، لا تتعدى الأطلال والإبل والنوق والحبيبة الراحلة.

---

(١) الديوان: صفحات ٥٣، ١٣١، ١٧٢، ٢١٦، ٢٢٠.

فإذا بمسلم يتعدى هذا المستوى إلى نطاق آخر، يطرح فيه صوره، خاصة حين تبدو نابعة من ألوان ثقافته وابتكاره، مما يرفع من منزلته، ويسجل تفوقه فى هذا المجال.

وفى لغة مسلم تبدو المحافظة أساسا بارزاً فى عرض الصور القديمة، خاصة حين يقف على الأطلال باكياً، فإذا هو - عندئذ - يلتزم لغة ترجع فى كثير من ألفاظها إلى البيئة البدوية القديمة، وفى هذا ما فيه من الحفاظ على القديم، وعدم التخلص الكامل منه، مما يشوه الصورة حين تأتى تقليدا محضا غير هادف، حيث ينفصل عن التجربة الشعرية للشاعر، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار كون التجربة الشعرية عملا شاقا، يمتد إلى الخلق والإبداع للحدث الشعرى الوجدانى، وإن كان لا يعيب الشاعر أن يهتدى بما بسطه أمامه القدماء، فإن من العيب أن ينفصل عن تجربته استجابة لهذا القديم، «وللشاعر أن يستوحى ويستضىء فى أثناء عمله، وقد يبدو له بعد أن بدأ فيه أن ينصرف عنه، لأنه لا يستطيع أن يسوى الحدث كما يريد، وقد يمضى فيه لأنه يراه أهلا للخلق والوجود، فهو نبع يفيض فى نفسه بالمشاعر، وفى عقله بالأفكار، ومع ذلك فهو يصلح فيه، ويحذف ويضيف، وقد يهدمه ويعود إلى بنائه، ولا يزال يجهد نفسه فى تصحيحه، وتعديل أجزائه، حتى يرتسم كاللوحة الباهرة بجميع خطوطه وظلاله وأضوائه وألوانه» (١).

ولا تكاد المسألة تقف عند حد فكرة التقليد عند مسلم من خلال موضوع يرسم الصورة لمعالجته فنيا، بل تمتد إلى رؤية الشاعر نفسه، فعنده جانب الموهبة الفردية الذى يستطيع - من خلالها - أن يخلق فى نفسه الجو الشعرى، لينقل إحساساته إلى أى موضوع يشاهده ويصوره «فإذا كان الشاعر حزينا استطاع أن يعبر عن حزنه بوصف أطلال لم يرها، ويأتى هذا الوصف صادقا مؤثرا جميلا، وعلى العكس من ذلك قد يرى شاعر آخر مئات من الأطلال يحاول وصفها فلا يصل إلى شىء لأنه غير موهوب، ولأنه لا يملك القدرة على الانفعال ثم التعبير عن انفعاله فى صيغة شعرية» (٢).

---

(١) د. شوقى ضيف. فى النقد الأدبى/١٤٣

(٢) د. محمد مندور. النقد المنهجى عند العرب/٧٥

وهذا يؤكد أن فكرة استغلال الشاعر للصورة الموروثة ليس - بالضرورة - موشراً يكشف عن عجزه الفنى، بقدر ما يمكن اعتباره مؤشرا يعكس أبعاد قدرته على اختيار الصورة، وتحديد زواياها التى تعادل تجربته، وتتفق مع ذاته وبيئته، وهنا يتأكد حق الشاعر فى استلهام التراث «إن من أصولنا التقليدية فى الأدب العربى عمود الشعر، هذا الذى لم يستطع القدماء تحديده، ولكنهم حرصوا عليه أشد الحرص، وهذا الذى لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه فى حقيقة الأمر، مهما يقل فى مسلم ودعبل وأبى تمام والمتنبى وأمثالهم قد هموا أن يجددوا، وجددوا بالفعل فى كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائما بفصاحة الكلمة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته»(١).

فالاعتراف لهؤلاء المجددين بدورهم هو اعتراف بذواتهم وتجاربهم التى يدعمها الحس التراثى، دون أن يخلقها هو بنفسه.

وإنصافا لمسلم من خلال هذا المفهوم يمكن أن ننظر إلى الخيوط الجديدة فى صور مقدمات القصائد عنده. تقليدية كانت أم تجديدية من أكثر من جانب:

فهى تنطلق أحيانا من زاوية غزلية، وأخرى من وصف وداع الظعائن، وفى كلتيهما لا تخفى قدراته الفنية - على الأقل - فيما يضفيه عليها من أدوات الصنعة البديعية التى تطغى - أحيانا - لتخفف من وطأة أصباغ البداوة فى الصورة.

ومن جانب آخر ينتقل الشاعر تدريجيا ليصور هذا النمط التقليدى، ثم يتجاوزه فى بعض الأحيان، حين يقصد - مثلا - إلى الصورة الخمرية، مستغلاً من الحانات ومجالس الشرب مواده فى التشكيل الجمالى لصوره الحضارية، كما يتخذ من الغزل والشيب والشباب والطيف وغيرها موضوعات لصور الافتتاح عنده، وكلها تستمد مقوماتها من عناصر الحضارة، أكثر مما تستمد من الثقافة الموروثة. وصف مسلم الطلل فلم ينجح فى مزج تجربته به كمادة للصورة، ووصف الكأس والساقى والشباب واللهو فجاءت صوره فيها جميعا متجاوبة مع واقعه الاجتماعى الحضارى وهذه هى طبيعة الأشياء: حياة، وتجربة، وتعبير، ثم صدق فنى، وإلا فأين صريع

---

(١) د. طه حسين. ألوان/١٤-١٥

الغوانى من « رومة » و « وادى العقيق » وأين صاحبته التى يذكرها فى كلتا المقدمتين ولم يصرح باسمها «إن وصف الأطلال عند المحدثين لا يتجاوز أن يكون قالبا فنيا استغله الشاعر استغلالا جديدا، فقد طرحوا منه مظاهر البادية التى مثلتها مقدمات الجاهليين فى أثر الديار، وأضفوا عليها من رقتهم ورهافة حسهم ما جعله ملائما لعصرهم وأذواقهم، فإذا هو يتسع لعواطفهم وتجاربهم، وإذا هم لا يخرجون على التقاليد الفنية المرعية التى ارتضاها الجمهور من الممدوحين، ومن كان يحيط بهم من العلماء الذين كانوا يدعون إلى التمسك بتلك التقاليد» (١).

وتقوم مسألة المرونة فى الصورة الشعرية خلف ستار هذا المفهوم الذى يجمع بين صورة التراث القديم ،وبين صورة التعبير عن التجربة الجديدة للشاعر الذى قد يعود إلى الديار، يتأملها، ويبكيها انطلاقاً نظرياً من هذه العادة الموروثة عن البداوة بل قد يتوجه إلى خليله استمرارا فى هذا الالتزام الذى أخذه شعراء البادية على أنفسهم فى خطابهم التقليدى بالإفراد حينا، وبالتثنية حينا آخر، فلا يتورع مسلم أن يأتى بصوره على نفس الوتيرة:

سَلاهُ لِمَ اسْتَبْقَى وِصَال الكَواعِبِ   وقَدْ دَبَّ رِيْعُ الشيْبِ بَيْنَ الذَّوَائِبِ (٢)

وهى مقدمة غزلية يخلص منها إلى موضوعه الذى عقد عليه القصيدة، ولكنها لا تخلو من تلك التثنية الخاصة بالمخاطبين، وهو ما جرت عليه عادة القدماء.

وبالإضافة إلى النماذج المحددة التى اقتدى بها فى تشكيل صوره استغل مسلم ما يمكن اعتباره قاسما مشتركا بين شعراء الجاهلية، ومن نحا نحوهم، فى نهج هذا النمط التصويرى.

وتأتى معارضات مسلم فى الأنماط التصويرية بمثابة كشف عن سيكولوجية الصنعة الشعرية عنده، كما يظهر من خلال مقارنة الصورة الكلية للمقدمة الطللية

---

(١) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية من جرير إلى المتنبى/٢٨٦
(٢) الديوان/ ٢٨١

عنده بما يقابلها فى التراث، فلا يخفى أنه يحاول من جانبه أن يبسط قدراته الفنية فى تحوير الصورة، أو استكمال أجزائها، وأحيانا يولد فيها، ويشتق منها صورا أخرى أو يكررها، أو يعود فيستطرد فيها كما سيأتى بيانه فيما بعد. وكذلك تظهر هذه السيكولوجية فى إتيانه بالأوصاف غالبا ضمن قصائد المديح، حين يتخذ فيها من الوصف الطللى مدخلا إلى المدح، فيلجأ إلى المبالغة من أجل إبراز الصورة، واستكمال زواياها بشكل يحقق للممدوح رغبته ليرضى عنه، ويجزل له العطاء، ويفضله على أقرانه ومنافسيه.

أبَى مسلم - نتيجة عوامل كثيرة، مرتبطة بذاته وبطبيعة مجتمعه - إلا أن يجدد فى صور التراث، فلم يقف مكتوف اليدين إزاء موضوعها ومادتها الأولى، وآثر أن يتخذ من السفينة موضوعا لتصويره، وراح يسلط عليها ما يمتلك من قدرات لغوية وجمالية على الصياغة، وهو فى ذلك يَستبدل السفينة بالناقة - وسيلة الشاعر القديم إلى ممدوحه - فيحرز بذلك سبقا إلى أولية هذا الاستبدال، وإن لم يكن أول من وصف السفينة على الإطلاق.

ولعل محاولة الاستبدال بالناقة فى ذاتها قد جنت عليه حين عجز عن التخلص من صورتها، وهو يصور السفينة، فكثرت عنده ملامح البداوة، وكأنما جدد فى مادة الصورة، وفشل - مع ذلك - فى التخلص من التراث، فهو يجعل للسفينة لجاما ورغاء:

أطَلَّتْ بِمِجدَافَيْن يَعْتورانها   وقَوَّمها كَبْحُ اللَّجَام من الدُّبْرِ
فَحَامَتَ قَلِيلاً ثُمَّ وَلَّتْ كَأنَّهَا   عُقَاب تَدَلَّتْ مِن هَواءٍ عَلَى وكْرِ
أنَافَ بِهَادِيهَا ومدَّ زِمَامَها   شَدِيدُ عِلاجِ الكفِّ مُعْتَمِلُ الظَّهْرِ
إذا ما عَصَتْ أرخَى الجَرِيرَ لرَأسِها   فملكها عصيانها وَهْيَ لا تَدْرى (١)

اللجام هنا رِجْل المركب. حامت: استدارت. أناف بهاديها: أشرف بعنقها. الهادى: العنق. من زمامها: أى حبلها والزمام مقود البعير. المعتل: العامل. الجرير: الحبل. ملكها عصيانها: أى تماديها فى جريها. وهى لا تدرى: لا تعقل ذلك.

(١) الديوان/١٠٩ - ١١٠

حيث يشبه حبل السفينة بالزمام، ويصور النوتى فى مشهد سريع الحركة، فهو يرخى لها الحبل، فتتمادى فى الجرى، وهى صورة قريبة إلى البدوى حين يترك الزمام لناقته فى جوف البادية. فكأن مسلما يجعل السفينة ناقة تتفاعل وتتحرك كما يصنع بها صاحبها، فهو حين يرخى لها الحبل تتمادى فى الجرى، وهنا يتوقف الشاعر ويستدرك أنها لا تدرى شيئا من كل ذلك، وكأنه يبرر كل ما جاء به من صور لها مليئة بالحركة والحيوية، وإن كان الاستدراك - هنا - يضفى على الصورة طابعا باهتا يضعف من تأثيرها، بعد أن عقد بينها وبين الناقة تلك المقارنة الحركية، ثم عاد ليؤكد أن السفينة جماد، لا تدرى ما يصنع بها إذ إنها لا تعقل من أمرها شيئا.

ويأتى مسلم بصور أخرى جزئية يحكمها نفس الإطار البدوى المستعار للسفينة، خاصة حين يشبهها بالثور الوحشى تارة، وبالنسر تارة أخرى، وهو فى كلتا الحالتين يستقى موضوع المشبه به من البداوة، فيأخذ من الثور الوحشى رأسه يصورها به فى إقدامها بصدرها المرتفع:

إذا أقْبَلَت رَاعَتْ بقُنَّةِ قِرْهَبٍ وإنْ أدبرت راقَتْ بِقَادِمَتَىْ نَسْر (١)

وهو تشبيه نابع مما اختزنته مخيلة الشاعر من مادة الصور القديمة، ومثله تشبيه المجدافين والسفينة مدبرة بقوادم النسر. فهذه جوانب جزئية من الصورة التى رسمها مسلم، وهى - كما تبدو - مبعثرة فى جانبها التقليدى، فلم تكن طيعة للتشكيل إلا حين تربط بينها معالم حضارية وتشبيهات جديدة. وإن ظل المهم - لدينا هنا - الوقوف على دور الصورة التراثية، ورسوخ هذا الدور أمام محاولات التجديد كما حدث فى تصوير الرحلة إلى الممدوح، حين عجز الشاعر عن التخلص فيها من عناصر البداوة، على الرغم مما بثها من مَصادر حضارية أملت نفسها عليه، فاتخذ منها أداة جديدة فى صياغة فنه.

لقد كان الشعراء يستهلون مطولاتهم فى المديح بالغزل - فى الغالب - ثم ينتقلون منه إلى وصف الناقة التى سافروا عليها للممدوح، وتستوقفهم المشقات

---

(١) الديوان/ ١٠٧

التى صادفتهم فى سفرهم إليه، وبعدها يخلصون إلى المديح، فلم يشأ مسلم أن يقلد كل شئ، بل آثر أن يجدد فى صورة الموروث، وسرعان ما وجد نفسه فى موقع حرج بين القديم والجديد، فراح يمسك بتلابيب القديم، وربما كان ذلك القديم هو الذى يصنع به ذلك، حتى لا يستطيع أن يتجاوز فكرة السفر والرحلة فيقتصر على توجيه جهده الفنى إلى استبدال الأداة فحسب لعلها تصير أكثر ملاءمة لحياته الجديدة، فوصف السفينة فى قصيدته بدلا من الناقة رغبة منه فى تأكيد الانطلاق من واقعه الحضارى ابتداء من المطلع:

أديرِى عَلىَّ الراَّحَ سَاقِيَةَ الخَمْرِ   ولا تَسْألِينِى وَاسألِى الكَأْسَ عَنْ أمْرِى (١)

راسماً - بذلك - صورة جديدة من صور الافتتاح للقصيدة، أحس فيها بمتعة التجاوب مع روح عصره، فوصف أداته الجديدة، وصور حركتها وشكلها فى صورة مليئة بالضجيج والحركة:

ومُلْتَطِمِ الأمْواجِ يَرْمى عُبَابُهُ   بجَرْجَرةِ الأذِىِّ لِلْعِبْرِ فَالْعِبْرِ
مُطَعَّمَةٍ حِتيَانُهُ ما يُغِبُّها   مَآكِلُ زادٍ مِنْ غَريق ومِنْ كَسْرِ
إذَا اعْتَنَقَتْ فيه الجنُوبُ تَكفَّأَتْ   جَوَارِيهِ أوْ قَامَتْ مَعَ الرِّيحِ لا تَجْرِى
كأنَّ مَدَبَّ المَوْجِ فى جَنَبَاتِها   مَدَبُّ الصَّبَا بَينَ الوعَاتِ مِنَ العُفْرِ
كشفْتُ أهاوِيلَ الدُّجَى عَنْ مَهُولِهِ   بِجَارِيةٍ مَخْمُولَةٍ حَامِلٍ بِكْرِ (٢)

إذ يبدو مسلم وقد أسهب فى تصوير السفينة، ربما لإشباع لرغبته في إبراز جدة الموضوع، ثم كانت المفاجأة حين تحرر من ربقة المادة القديمة، ليشكلها بالصور البدوية والتشبيهات التراثية التى فرضت نفسها عليه فرضًا، فكان عليه أن يهيئ لها مكانا فى ثنايا لوحته الفنية.

جرجرة الآذى: صوت الموج. للعبر فالعبر: أى للحافة فالحافة، مطعمة حيتانه: مشبعة من الغرق فيه كل يوم، ما يغبها: من الغب وهو أن تشرب الإبل يوما وتترك يوما. إذا اعتنقت الجنوب فى ذلك البحر: أى اضطربت واستدارت. تكفأت جواريه: أى انقلبت أعاليها فصارت أسافل.

(١) الديوان/١٠٣

(٢) الديوان /١٠٦ - ١٠٧

ولا شك أنه يدل بذلك على قوة ذلك الرصيد الذى اختزنته ذاكرة الشاعر المجدِّد، وهو حين ينحى هذا الرصيد جانبا يخلص إلى حرية الحركة فى الصورة الأخيرة، وفرق كبير بينها وبين سابقتها البدوية التى تتحى فيها السفينة تحى الجارية من موضع فى الخباء، وهى تطل بمجدافين يتداولانها، والزمام يكبح من حركتها،وهى تستدير قليلا، ثم تمر فى سرعة، لتنقض كما تنقض العقاب على وكرها.

كلها معالم جزئية تصويرية استغل الشاعر أحد أطرافها من الموروث لتكون هى المشبه به، وهو أقرب إلى الصورة الجاهلية التى ارتبطت بحس الشعراء فى صحراواتهم الواسعة الفسيحة.

ولم يستطع مسلم فى خروجه من النسيب إلى المديح، أوحتى من المقدمات الغزلية والخمرية إليه، أن يفلت من سيطرة الصورة التراثية، يبدو ذلك فى التزامه ما سبقه إليه أسلافه، وأسماه البلاغيون « حسن التخلص » : « فقد كانت العرب فى أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: دع ذا، وسل الهم عنك بكذا، فأما الخروج المتصل بما قبله فقليل فى أشعارهم، فأما المحدثون فقد أكثروا من هذا النوع»(١).

ويستعين مسلم بصور الجاهليين ومناهجهم فى «حسن التخلص» ولكنه لم يعمد إلى الانتقالات المباشرة، أو الكلمات المخصصة عندهم لذلك مثل (دع ذا) و (عد عن ذا).. وغيرهما، وإنما ظهر تفننه فى هذه الانتقالات التى يحس القارئ فيها أنه يستأنف كلاما جديدا، دون تنبيه بفعل أمر أو غيره، كما كان يصنع القدماء.

ولمسلم فى هذه الصورة الانتقالية - إلى جانب تفننه فيها - نماذج كثيرة يتخلص فى واحد منها من وصف الخمر قائلا (٢):

إذَا شِئْتُمَا أنْ تَسْقِيَانِى مُدَامَةً   فَلاَ تَقْتُلاَهَا. كُلُّ مَيْتٍ مُحَرَّمُ

---

(١) العسكرى. كتاب الصناعتين / ٤٥٦

(٢) الديوان / ١٧٩ - ١٨٠

وَيَقْظَى يبيت القومُ فيهَا بِسَكْرَةٍ   بصهباءَ صَرْعاهَا من السُّكْرِ نُوَّمُ
فَمَنْ لاَمَنِى فِى اللَّهْوِ أوْ لاَمَ فِى النَّدَى   أبا حَسَنٍ « زَيْدَ » النَّدَى فَهْوَ أَلْوَمُ

ومحور القصد هنا هو «حسن التخلص» فى شطرى البيت الثالث، الذى يخرج فيه عن لوم اللائمين له فى لهوه، إلى لوم الآخرين لممدوحه، ثم يخلص بعد ذلك إلي عرض لوحة المديح.

وإذا كان قد تخلص من الخمر فى الصورة السابقة، فهو يتخلص من الغزل فى صورة يعرضها لممدوح آخر:

أجدّك هل تدرين أنْ رُبَّ لَيْلةٍ   كَأنَ دُجَاهَا من قُرونك يُنْشَرُ
صبرت لها حتى تَجَلَّتْ بِغُرَّةٍ   كَغُرَّةِ « يَحْيى » حين يُذْكَر « جعْفر » (١)

وفى الأغراض التجديدية ينتقل عن طريق الصورة السريعة التى يضمها البيت الواحد حين يجعل ذاته أو تجربته طرفا فيه، وممدوحه طرفا آخر.

ومن الغريب أن تأتى قصائده من ذوات المطالع الطللية خالية من «حسن التخلص» هذا، باستثناء قصيدة واحدة يتخلص فيها من رحلة الناقة إلى مدح «منصور بن يزيد»:

تُطْوَى لَهُنَّ بِصَبْبِرهِنَّ عَلَى السُّرَى   وَبسَيْرِهِنَّ سَبَاسِبٌ وَوُعُورُ
حَتَّى يَزُرْنَ مُهَذَّباً مِنْ « حِمْيَرٍ »   بِالزائرِينَ فِناؤُه مَعْمُورُ (٢)

بينما ينتقل فى قصائده الأخرى على نحو آخر مختلف، ففى واحدة منها يصف الناقة، ثم ينتقل إلى ممدوحيه، دون أن يعقد أية آصرة بين المعانى، أو الألفاظ فى البيتين (٣):

ترمِى المهَامِةَ والقطيع بِطَرْفِهَا   شَزْرًا كَأنَّ بِعَيْنِهَا تَحْويلاَ
لَوْ أنَّ قَوْماً يُخْلَقُونَ مَنِيَّةً   مِنْ بَأْسِهِم كَانُوا « بَنِى جِبْرِيلاَ »

---

(١) الديوان / ٣١٦

(٢) الديوان/ ٢٢١

(٣) الديوان/ ٥٩ - ٦٠

وفى ثانية يقول، وهو ينقل الصورة من الناقة أيضاً، إلى شجاعة ممدوحيه فى المعركة (١):

يَخْرُجْنَ مِنْ لَيْلٍ كَأنَّ نُجُومَه   أسْيَافُنا يَومَ العِجَاجِ الأغْبَسِ
ثم استَقلَّتْ بالحتوفِ رماحُنا   والخيلُ فى ليلٍ مُسَدّى مُلْبَسِ

وفى ثالثة نجده ينتقل من وصف الساقى إلى الممدوح، والقصيدة مقدمتها حديث عن الطلل، ثم استعراض لصورة الخمر والساقى، ثم انتقال مفاجئ إلى الممدوح دون ارتباط بين بداية صورته ونهاية الصورة السابقة، كما كان يصنع فى قصائده الأخرى، يقول مسلم (٢):

ومُخْطَفِ الخَصْرِ فِى أرْدَافِهِ عَمَمٌ   يَمِيسُ فِى خَامةٍ رقَّتْ حَوَاشِيهَا
إذَا نظرتُ إلَيْهِ تَاهَ عَنْ نَظَرِى   وإنْ شَكَوْتُ إليهَ زَادَنِى تِيهَا
لولا « الأمينُ» الذى فى الأرض ما اختلَسَتْ   بنات لَهْوى إذا عنَّت غواشيها

ويبدو أنه حاول فى هذه القصيدة بالذات أن يثور على الطلل، دليل ذلك انتقاله إلى وصف الخمر وتصوير مجلسها، ودليل نصى آخر يعكسه قوله (٣):

أحقُّ مَنْزِلَةٍ بِالتَّرْكِ مَنْزِلَةٌ   تَعَطَّلَتْ مِنْ هَوَى نَفْسِى نَوادِيهَا

حيث يرى أن أحق منزلة بالترك منزلة زال منها حبيبه، وخروجها من هذه المعركة التى نازل فيها مسلم فكرة «حسن التخلص» التى حرص عليها القدماء، واتخذت معياراً للإجادة فى الانتقال بين الأغراض الشعرية، نجد الشاعر الفنان يتعامل معها بذكاء، فيتفنن فى عرضها فى قصائده ذوات الطابع الحضارى الجديد، فى حين تخلص الأخرى ذات الطابع التقليدى منها، وكأنما يتخذ من أطراف التراث

---

(١) الديوان/ ١٣٤
يخرجن: يعنى النوق. العجاج: الغبار. الأغبس: الأغبر.
(٢) الديوان/ ٢١٧
عم: امتلأ. خامة: ثوب رقيق. النوادى: المجالس.
(٣) الديوان/ ٢١٦

حين يجدد، ويضيف من إبداعه وابتكاره حين يمسك التراث بتلابيبه ازدواجية لا تختلف - فى جوهرها - عن مثيلتها التى عاشها مسلم بين الموروث والجديد.

فهذه أطراف من تقليدية مسلم وتجديده معا فى مقدمات قصائده، وحسن تخلصه إلى أغراضه، وقد أورد الأصفهانى له بعض أبيات فى رده على هجاء ابن قنبر للأزد وطيئ، ورده على الطرماح بعد موته فغضب من ذلك، وقال: ما المعنى فى مناقضة رجل ميت، وإثارة الشد بذكر القبائل، لاسيما وقد أجابه الفرزدق عن قوله، فأبى، فأبى ابن قنبر إلا تماديا فى مناقضته، فقال له مسلم قصيدته التى مطلعها (١) :

آثَارُ أطْلَالٍ « بِرُومَةَ » دُرَّسِ   هِجْنَ الصبابَة واستَثَرْنَ مُعَرَّسِى
أوْحَتْ إلىَ دِرَرِ الدَّمُوع فأسبَلَتْ   واستَفْهَمَتْها غَيْر أنْ لَمْ تَنْبِسِ

ثم هجا مسلم قريشاً وفخر بالأنصار فقال (٢):

قُل لِمَنْ تَاه إذْ بِنَا عَزَّ جَهْلاً   لَيْسَ بالتِّيهِ يَفْخَرُ الأحْرَارُ

فلهذه الرواية قيمتُها فى إبراز ما وراء الصورة الطللية من دوافع فرضتها ضرورة من ضرورات الفحولة عند الشعراء، إلى جانب كونها معيارا يكشف مدى استيعاب كل منهم للتراث الشعرى ووعيه به.

هكذا وقف مسلم على الطلل، ولم يكن غافلا عن حقيقة ما يقف عليه، فكان يحس فى أعماقه بذلك (٣):

وَقَفْتُ عَلَى أطْلالٍ لَهُمْ فَكَأنَّها   تَفْهم إلاَّ أنَّها لَمْ تُحَاوِرِ

صورة صغيرة تتجمع فيها عوامل نفسية يقترب فيها من صياغة عنترة بن شداد حين وصف عجز فرسه عن الكلام، مع الفارق بين موضوعى الصورتين:

لَوْ كانَ يَدْرى ما المحاورة اشْتَكَى   ولَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلاَم مُكَلِّمِى (٤)

---

(١) الديوان/ ١٣٠

(٢) الأغانى: ٢٤٩/١٨

(٣) الآمدى. الموازنة: ٤٧٣/١

(٤) ديوان عنترة/ ٢٢٣

وهكذا عاش مسلم هذه الازدواجية الفنية فى تصويره الشعرى، ولم يكن بدعا بين الشعراء فى ذلك، خاصة أن معظم أبناء عصره قد عاش فى ظلها، بل إن تطور الأدب العربى نفسه لم يكن يتنافر مع هذه الازدواجية: «لم يكن تطور الأدب العربى نوعا من اقتلاع الجذور، ولا هو إنبات جديد فى أرض أخرى غريبة، بل إن التطور هو إعادة تشكيل الماضى، وليس الماضى إلا الأدب الجاهلى، ومن ثم كان خطر الدراسة الأدبية للعصر الجاهلى، إذا إننا ندرس منابع الأدب العربى ومقوماته جميعا، وفكر الشاعر العربى وثقافته فى أى عصر من العصور وهى لا تتضح اتضاحا معقولا إلا إذا رجعنا إلى ثقافة الشاعر الجاهلى [1].

وعلى هذا يمكن تفسير ظاهرة الطلل من زوايا مختلفة سبق عرضها متناثرة فى ثنايا الحديث عن صوره الشعرية، ويمكن أن يضاف إليها هنا انطلاقة أخرى من تلك الحقيقة التى تنتهى إلى أن نهوض الأدب العربى «لم يكن نوعاً من النسيان للماضى، أو التنكر له أو الغض من شأنه، فالأمر واضح، حيث ظل الشعراء يصطنعون لغة الأطلال ويبكون الديار، ويذكرون منازل الأحبة بعد انقضاء العصر الجاهلى، وظلت المادة التى يصنع منها الشعراءَ خيالهم متشابهة أو كالمتشابهة، فالشمس والنجوم والجبال والوديان وأنماط الشجر والنبات والظباء والأبقار والناقة والفرس والبحر والسفن، كل ذلك وغيره كثير ظل مادة تفكير أدباء العربية عصورا طوالا، وقد أرسى شعراء العصر الجاهلى دعائم هذه المادة الفكرية والخيالية» [2].

ولعل هذه المادة الفكرية التى ورَّثها الجاهليون للشعراء من بعدهم قد أثرت - إلى حد ما - فى قياس عنصر الصدق فى الصورة الوصفية - الطللية وغير الطللية - لدى الشاعر، حيث إن العاطفة الصادقة تتضح باتفاق الجو الشعرى والجو التعبيرى وعدم التناقض بين الصور التى يرسمها الشاعر، لأن تناقض هذه الصور يدل على كذب الشاعر. وغالبا ما يرتبط صدق العاطفة بحرارتها، ولكن هذا لا ينفى دور المهارة العقلية، وتأثيرها على الفتور العاطفى، سواء تمثلت هذه المهارة العقلية فى استعادة الصور الموروثة، أو فى التلاعب بها، والتوليد فيها دون الانفعال

---

(١) د. مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم/ ٤٢

(٢) المرجع السابق/ ٤٣

الحقيقى بها، أو التجاوب الصادق مع أبعادها النفسية، مع ما قد يضيفه الشاعر إلى الصورة من عناصر التجسيد، أو التشخيص، كما سيظهر فى توزيع الصور على الأغراض الشعرية المختلفة، لتكشف عن كثير من الحقائق التاريخية والأدبية - المتعلقة بدائرة حياة الشاعر - حيث يظهر منها تعبيره عن ضمير عصره وابتكاره الذاتى، وتعامله مع القديم، وموقفه من ظاهرة التقليد واستفادته من الثقافة والواقع، وقدرته العقلية على التجريد فى عصر راح فيه ضمير العباسى يتمزق بين الإيمان والتسليم والأخذ بمبادئ الفلسفة، مع الأخذ فى الاعتبار أن الشعر ليس انفعالا بالأشياء انفعالا أصم أرعن متماديا، بل هو تأمل فيها واستبطان لضميرها، حتى يتكشف غيبه، وكذلك ينبغى أن تكون طبيعة التعامل الفنى مع صور التراث.

لقد التبس أمر مسلم - وغيره من معاصريه - على النقاد القدامى حين حالوا فهم التشابه بين معانيهم وصورهم كشعراء محدثين وبين معانى القدماء وصورهم، مما أثار مشكلة السرقات الأدبية التى ركز النقاد على محاسبة الشاعر المحدث من خلالها «لم يدرك النقاد العرب طبيعة الإطار الشعرى العام الذى يفرض على الشاعر قراءة من سبقوه، ومن ثم اختزان ما قرأ فى ذاكرته، حتى إذا بدأت عملية الإبداع أخرج الشاعر صوره ومعانيه من ذاكرته ومخزونه الثقافى»(١)

فإذا حدث هذا التشابه فى التصوير لدى بعض الشعراء أمكن تفسيره على أساس «التذكر التلقائى المعتمد على فكرة تداعى المعانى، أو نتيجة الاستدعاء المعتمد على قانونى الحداثة والتردد، والشاعر فى كلتا الحالتين غير متعمد للأخذ، لأنه فى حالة الإلهام يكون فى غيبة لاشعورية، وفى حالة سلبية تقريبا، فاتهامه من جانب بعض النقاد بالسرقة فى هذه الحالة أمر يجانبه الصواب، وتنقصه الحكمة، ويسانده الجهل بطبيعة الخلق الشعرى»(٢).

وإذا كان هذا الرأى مقبولا فى شكله العام، فإن مناقشة فكرة الالهام التى تصور الشاعر فى حالة سلبية لا يعى ما يقوله فيها، أجديد أم تراث؟ أمر يحتاج إلى

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة. مشكلة السرقات فى النقد العربى/ ٢٥٩

(٢) المرجع السابق. الموضع نفسه.

وقفة وتأمل، ذلك أن تقرير هذه المسألة لا يمكن التسليم به ببساطة، إذ أن وعى الشاعر بالتراث والصور القديمة أمر مقرر لا محل لإنكاره فى نفس الوقت الذى لا ينكر فيه ما فى العمل الشعرى من تعقل ووعى بطبيعة المصادر التى يستقى منها الشاعر صورته، أو – على الأقل – فى تلك المرحلة التى يعمد فيها إلى التنقيح فى الصورة، وإضفاء لمساته الفنية عليها، من هنا تخرج المسألة عن أن تكون إلهاما يؤدى بالشاعر إلى نسيان ما هو ناقل وما هو مبدع!.

صحيح أن الموروث يكمن فى لاوعيه، ولكنه حين يستغله أداة تصويرية تخرج عمله إلى عالم الوجود الفنى، يتغير شكل المسألة، إذ تصبح واقعاً عليه أن يعترف بمصدره، وإلا عُدَّ إنكاره لذلك سرقة أدبية.

ونظرة إلى مسلم من هذا المنطلق النقدى تجيز الزعم بأن من حقه الإتيان بقصائد كاملة – لا مقدمات فقط – من وحى التراث، وأخرى كاملة أيضاً – لا خمريات فحسب – من وحى الإلهام والحضارة، ولكن ما يحدث فى معظم شعره أنه يتجاوز هذين المستويين، ليصطنع عملية ملاءمة أو حركة يقوم فيها بالتجول بين ماضى الشعر وحاضره. فهو يستفيد من صورة الطلل فِى مقدماته، ولا ينسى إخراج العباسيين لها فى أشعارهم، وما أضافوه إليها من تصوير الخمر، أو رسم صورة السُفن فى رحيلهم إلى ممدوحيهم، فيأخذ من كل فن بطرف – معاصرا كان أو موروثا – لينفذ من خلال المزج الفنى الذى يقوم به فيها إلى عرض جديد، يظهر فيه زاده الأصيل بكل ينابيعه الثقافية والإبداعية.

وتتطلب عملية التحوير والتوليد هذه من الشاعر وعيا كاملا بما يصنع، فهو يتأمل الصورة القديمة، وينتقى منها – بل من عناصرها – ما يتسق مع موضوع صورته، وهذا الأمر فى ذاته يتطلب منه جهدا ذهنيا وفنيا واعيا لا يقوم على فكرة الإلهام التى إذا أخذنا بها – تجاوزا – من خلال رؤية علماء النفس لعملية تداعى المعانى والأفكار لاشعوريا، تبين لنا – أيضاً – ضرورة اختفاء هذا الجانب عند تقديم المادة وعرضها من جديد.

وتبقى عوامل أخرى تسيطر على الشاعر العباسى، وتدفِعه إلى احتذاء القديم

إرضاء لجمهور النقاد من علماء اللغة الذين تجاوزوا الإنصاف الفنى للشاعر من منطلق هالة التقديس التى أحاطوا بها الموروث، دون فحص أو تدقيق موضوعى، مما جعل أحكامهم - فى معظمها - نابعة من أهواء البعض، وعصبيات الآخرين وكلها تفقد قيمتها النقدية.

وعلى هذا توفر لمسلم عنصر الوعى بمادته حين تبدت فى صوره حركة الازدواج الثقافى بشقيه من الموروث والحضارة، فجاءت الصورة متطورة من الموروث حين أضاف إليها، وعدل فيها، وابتكر فى تجميع زواياها. ولم يكن هذا التجديد إلا إنباء عن حقيقة استجابة الشاعر لصوت العصر واتساقه مع الحياة الجديدة، مما يؤكد صدقه وأصالته فى تصوير واقعه الاجتماعى، دون أن يستمر مشدوها بذكر الديار أو ركوب الناقة.

ولم يؤثر تكرار الصورة الطللية عند مسلم - بنسبته الضئيلة - على قدراته الفنية فى الاستنباط والإبداع، وإن استمرت أشباح الصور القديمة لاتفارقة فى كثير من موضوعات شعره، بل راحت تلمع أمام عينيه حينا، فإذا ما أراد الخلاص منها انقضت على صوره، لتضفى عليها ظلا خفيفا باهتا، يقبله الشاعر لإعجابه به، أو لإثبات قدرته على التفاعل معه، أو الفوز على أصحابه فى حلبة السباق الفنى، ولهذا كله لم يحس مسلم فى نفسه غضاضة فى ذلك، ولم يستنكف أن يعترف بأنه تلميذ لأساتذة هذا التراث على إطلاقه وعمومه:

ومَا نِلْتُ مِنْهَا نَائِلاً غَيْرَ أنَّنِى   بِشَجْوِ المحِبِّينَ الألى سَلَفُوا قَبلى (١)

فهو لم ينل من وصلها أكثر مما ناله أسلافه الذين تقدموه فى الزمان، فلا عيب عليه إذن أن يجاريهم:

لاَ عَيْبَ إنْ كُنْتُ مَاجِناً غَزِلاً   فَقَبْلَىَ الأوَّلُونَ مَا مَجَنُوا (٢)

---

(١) الديوان/ ٣٤
ما مجنوا: كم مجنوا، أو قد مجنوا.

(٢) الديوان ١٧٦

ثم يبقى له بعد هذا الاعتراف ما قاله إسحاق الموصلى وقد حكمه الفضل بين يحيى بن منصور النمرى وبين مسلم: «إنه مزج كلام البدويين بكَلام الحضريين، فضمنه المعانى اللطيفة وكساه الألفاظ الطريفة، فله جزالة البدويين، ورقة الحضريين» فقال له الفضل: وصفت واللّه فأحسنت وأوتيت الحكم.

ثم يبقى له - أيضًا فى إطار الصورة الطللية ما أضفاه عليها من بديع لغته وفنه، فى موازاة ما أضفاه على مقدماته الخمرية والغزلية من بديع لهوه ووجده ومجالس أنسه، وآثر فى كلتا الحالتين أن ينقل إلينا بناءه الفنى قويا ناصعا، يروق المتلقى بما يضفيه عليه الشاعر من صنعة مقبولة بعيدة عن الإسراف والتكلف.

* * *

(٢)

مقومات الصورة الخمرية

(بين الذاتية والتقليد)

رسم الجاهليون الإطار العام للصورة الخمرية ، وتزعمهم الأعشى فى هذا التيار ، فأبدع وأجاد ، حين ألم بما يتعلق بها من أحوال وأوصاف كالشعاع والطيب واللون والقدم والصفاء ، فضلا عن الكأس والندماء والسقاة والمجالس والبائعين وغير ذلك ، فيما يتعلق بها كموضوع لفنه ، اعتمد في تصويره على تشخيص المعانى والأوصاف فى سلسة من الصور الشعرية ، حققت له سبقا فنيا خاصاً فى هذا المجال .

وكان طبيعيا بعد ذلك أن يتأثر شعراء الخمر اللاحقون به ، فأفادوا من صوره، ثم زادوها ثراء بما أضفوه عليها من عمق تجاربهم الذاتية ، وواقع ثقافاتهم الجديدة .

فإلى أى مدى ظهر هذا التأثير وتلك الإفادة فى شعر مسلم ، وهو واحد من فحول شعراء الخمر فى عصره ؟ وهل كان ما أتى به مجرد ظلال لتلك الخطوط الكبرى الموروثة التى رسمها الأعشى وغيره من شعراء الجاهلية ؟ أم أنه أضاف جديدا إلى صورتها فكان له عمقه الفنى وبعده الذاتى مما يفرده عن الآخرين ، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار تلك المقولة التى تذهب إلى أن البدائى قد ارتبط بالمحسوسات فلم ينفذ إلى مرحلة التمييز والتجريد ؟ « لقد استمر البدائى فى مرحلة المقابلة التى تقتصر على الشبه بين شىء وآخر مما يجعل التشبيه قائما على نوع من المقابلة البطيئة ، مما لا يقتضى كثيرا من القدرة على التخيل والتمثيل والتجريد ، مما يتفق بدوره مع طبيعة عقله ونفسيته التى تغشى ظاهر الأشياء ، دون أن تقوى على النفاذ إلى روحها ، وما نشهده من تداول هؤلاء الشعراء الجاهليين للمعانى الواحدة والتشابيه المحدودة الشائعة إنما هو نتيجة لضعف الخيال التجريدى فيهم »(١) .

---

(١) د. إيليا حاوى: فن الشعر الخمرى/ ٣٢ .

ولا يصح تطبيق هذه المقولة على شعراء الجاهلية بشكل عام ففى مناقشتها يكفى الاعتماد على شاعر جاهلى واحد كامرئ القيس ، يستغل قدرته الخيالية مثلا فى تشخيص الليل والمطر والسيل تشخيصا إنسانيا حيا يصور من خلاله مخاوفه وتشاؤمه ، بل يصور خراب العالم - من وجهة نظره وفى حدود موقفه - متخذا رموزه من السيل والمطر ، وكأنه ينفذ بذلك إلى روح الأشياء ، ويمزجها بذاته . فلعل فى هذا دليلا على أن الجاهليين قد خلفوا للعباسيين صورا فنية لا تخفى معالم الجمال الفنى فيها إن لم تضاه - فى موضوع الخمر - تلك الصور التى رسمها عصر التصوير الخمرى والشك والمجون . « لقد كان للناس فى هذا العصر مظهران مختلفان : أحدهما للعامة والجمهور وهو مظهر الجد والتقوى ، والآخر للخاصة ولأنفسهم وهو مظهر اللهو والمجون التى يخلع فيه العذار ، وتترك فيه للشهوات حريتها المطلقة» (١) .

ولقد ألم شعراء العصر - ومسلم يمثلهم هنا - بصورة الخمر فى الكثير من قصائدهم ، وقد سبق أن عرضنا لمشهد الطلل عنده فى مقدمة القصيدة ، وهنا يقابله مشهد الخمر فى المطلع ، أو فى القصيدة ذاتها ، حيث يستعرض معالم صورتها وأنواعها وتعتيقها ومواطنها ، ومجالسها وندامها وسقاتها وقيان مجتمعاتها.

وكما سبق أن قلنا إن الجاهليين ألموا بأوصاف الخمر ، وجزأوا صورها ، وأقاموا لها معادلات من عالم الحس الخارجى ، فالرائحة كالمسك ، والصفاء كعين الديك ، والشعاع كقرن الشمس ، والكأس مفدمَّة ، والمجلس يرتاده الأحرار المترفون ، وكلها أوصاف مكررة تضاف إليها بعض التفاصيل والتفريعات أحيانا ، ثم جاءت صورة الخمر عند الأمويين تتبختر فى ثياب تقليدية ، مثلتها بوضوح صور الأخطل وغيره ، فشعاعها يستحيل إلى كوكب درى ، وغيره من المناظر التى تتفق وتجربته الذاتية مع ندمائه .

وبعد هذا يأتى مسلم مشغولا بنفس الازدواجية الثقافية التى عاناها فى رسم صورة الطلل وهنا ظهرت البيئة العباسية أيضاً ، وإن لم يستطع الانفلات من النزعة الاتباعية فى التشابيه والصور التى راح يستعيرها من أعماق البيئة البدوية ، ومن زحام

---

(١) د. طه حسين: العصر العباسى الأول (من تاريخ الأدب العربى) / ١٤١ .

مشاغل النفسية الجاهلية القديمة ، وإذا به لا يتخلص من ذلك الغلو الحسى الذى يغلب عليه فى المقارنة الواقعية فى كثير من صوره :

كأنَّ فَنِيقًا بَازلاً شُكَّ نَحْرُهُ   إذَا مَا اسْتَدَرَّتْ كَالْشُّعَاعِ عَلَى البَزْلِ [1]

فهو يأخذها من الأعشى [2] :

وسبيئة مما تعشق بابل   كدم الذبيح سلبتها جريا لها

أو قوله [3] :

كدمِ الذبيحِ غَريبةٍ   مما يعتقُ أهلُ بَابلِ

ومن مثلها أيضا قول أبى ذؤيب الهذلى [4] :

إذا فُضَّتْ خَوَاتِمُها وفُكَّتْ   يُقَالُ لهَا دم الوَدَجِ الذَّبِيحِ

ثم قول الأخطل [5] :

سلافةٌ حَصلَتْ مِنْ شَارِفٍ خلق   كأنَّما ثار منها أبْجَل نَعِرُ

فصورة مسلم هنا لم تكن ابتداعا على الإطلاق إذ إنها مستوحاة من إحدى هذه الصور التى سُبِق إليها عند الجاهليين أو عند شعراء بنى أمية .

والصورة عندهم جميعا تنقل مشهدا حسيا يقوم على عنصر الوضوح من مثل قوله فى صورة أخرى [6] :

كأنَّ ظِبَاءً عُكَّفاً فِى رِيَاضِهَا·   أبَارِيقُهَا أوْجَسْنَ قَعْقَعَةَ النَّبْلِ

نعر العرق: فار منه الدم، أو صوت لخروج الدم. فنيق: أى أبيض حين نحر . النحر: أن يطعن فى ثغرته وهى النقيرة فى أصل حلقه . وجعله فنيقًا أى أبيض ليستبين مع ذلك حمرة الدم .

(١) الديوان /٣٩

(٢) ديوان الأعشى الكبير / ٢٧

(٣) ديوان الأعشى /٣٤٧

(٤) ديوان الهذليين / ٦٩

(٥) ديوان الأخطل / ٢٥١

(٦) الديوان/ ٣٩

وهى صورة يرجع تأثر الشاعر فيها أيضا إلى أكثر من مصدر ، فهى عند علقمة الفحل الجاهلى (١) :

كأنَّ إبرِيقَهم ظَبْىٌ على شَرَفٍ　　　مُفَدَّم بسَبَا الكتانِ مرْثُومُ

ثم أخذها أبو نواس بألفاظها (٢) :

كأن إبرِيقهم ظَبىٌ على شَرَف　　　قَدْ مدَّ مِنْهُ لِخَوْفِ القانِصِ العُنُقَا

فكلا الشاعرين ، مسلم والنواسى قد أخذ الصورة عن الجاهلى ، وإن كانت محاولات مسلم للابتكار فيها لم تتعدم ، خاصة حين خصص التشبيه ، فجعل الظباء منحنية على مرعاها ، ليتم وجه الشبه الكامل بين الظبية والإبريق ، كما استخدم النبل ليكمل به المشهد دالا بذلك على تناثر الأباريق وكثرتها .

وفى طرف مناقض تماما لهذه الصور يأتى مسلم بأخرى تنبع من ذاته وتنطق بطبيعة حياة عصره ، ومع هذا لا يخلص فيها من الموروث (٣) :

ظَلَلْنَا نُنَاغِى الخُلْدَ فى مَشْرَعِ الصِّبَا　　　عَلَيْنَا سَمَاءُ العَيْشِ دَائمةُ الهَطْلِ

حيث تقع هنا فى قوله : (علينا سماء العيش دائمة الهطل) ، وهى صورة طريفة تبدو مستمدة من حرص الشاعر على عنصر التجميل للمنظر ، ومؤداها أنهم كانوا ينعمون أبدا بذلك العيش الذى لا يشكون فيه قلة أو فقرا أو حرمانا من الخمر، ويكنى عن ذلك بالمطر المنهمر . ووجه ورود الموروث هنا أن المطر لا يزال يداعب خيال الشاعر العربى مقترنا عنده بالخصب والإقبال ووفرة النعمة.

وحين يتطرق مسلم إلى تصوير حالته بعد شرب الخمر لا ينسى أن يستغرق فى القديم ، وإن كان يدخر فيما يقتطفه منه من معان جزئية ، ليضيف إليها من

---

(١) المفضليات / ٤٠٢

بسبا الكتان : أراد بسباسب الكتان فحذف باقى الكلمة، والسباسب جمع سبيبة وهى الشقة .

المرثوم: الذى قد رثم أنفه اى كسر . فى مشروع الصبا: اى فى مجالس الصبا ومحله . المناغاة السابقة.

(٢) ديوان أبى نواس / ٩٠

(٣) الديوان / ٤٠

مادة عصره ما يبدو جديداً ، ويولد فيها بما يزيدها جمالا ووضوحا « والتوليد صناعة يدور بها ذهن الشاعر ، وتعالجها نفسه فيأتى المعنى ناشئا عنه ، ويكون وليدا له ، فيصبح معنى مفتعلا مصنعا لا مبتدعا ولا مطبوعا ، وقد يجود المعنى مع التوليد وقد يدق وتعمق جوانبه ، وقد تجئ الصنعة به خلقا جديدا حتى لا مثال له من قبل ، ولكنه فى كل ذلك يأتى وليد الكد ، وثمرة المجاذبة ، ولكنه طرب العقل، لا طرب القلب ولذة الفهم ، لا لذة الوجدان » (١) .

فهل استطاع مسلم أن يعبر عن تجربته ، أم أنه حذا حذو القدماء وراح يكتفى بالصورة التقليدية المبتذلة الهرمة التى طرقها الشعراء وكرروها ؟ بل كرروا أنفسهم معها ؟ وهى مسألة تلفت النظر فى دراسة صورة مسلم ، خاصة حين تبرز عنده روح القديم ، فتتسرب حتى فى خمرياته ، تلك التى تبدو أشد التصاقا بحياته الخاصة ، ولذا يأبى إلا أن يجدد فيها تمشيا مع قيم عصره ، يساعده على ذلك ما هيئ له من حضور المحتوى التراثى فى ذهنه ، وممارسة المستوى الحضارى فى واقع حياته اليومية ، مما يسمح له بالتجديد والإضافة ، وإن كانا محدودَيْن ، فإذا هو يعقد – أحيانا – فى المعانى والصور التى سبق إليها ، وأحيانا يفصِّل فيها ويصبغها بأصباغ خارجية ، وأحيانا أخرى يغالى فى اصطناعها ، محاولا أن يضفى عليها من شخصيته وشخصية عصره ، كأن يصور تأثير الخمر فى نفوس شاربيها (٢) :

وَمَانِحَةٍ شُرَّابَها المُلْكَ قَهْوَةٍ   مَجُوسِيَّةِ الأَنْسَابِ مُسْلِمَةِ الْبَعَلِ

فهى تعطيهم فى أنفسهم من الكبر والسرور ما يزهو به صاحب الملك ، وقد جعلها من بنات المجوس ، وجعلهم أزواجا لها ، وهو يقصد أن الذين شربوها مسلمون فكأنهم تزوجوها ، وهو معنى يتردد كثيرا عند شعراء الخمر العباسيين . فصورة الزهو والخيلاء التى يرسمها مسلم للشاربين إنما ترجع فى أصولها إلى جذور تراثية صورها المنخل اليشكرى فى قوله (٣) :

---

(١) د. محمد الههياوى . الطبع والصنعة فى الشعر / ١١٥

(٢) الديوان / ٣٥

(٣) الأغانى ٢١/٤ (ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢) .

فَإذَا شَرِبْتُ فَإننى   رَبُّ الخَوَرنق والسَّدير
وإذَا صَحَوْتُ فَإننىِ   رَبُّ الشُّوَيْهَةِ والبَعِير

كما عرضتها صورة الأعشى (١) :

من قَهْوَةٍ باتَتْ بِفَارِسَ صَفْوَة   تَدَعُ الْفَتَى مَلِكاً أغَرَّ مُتَوَّجَا

وصوَّرها حسان بن ثابت (٢) :

ونشْرِبُها فتتركنَا مُلُوكاً   وأسْداً مَا يُنَهْنهُنَا اللِّقَاءُ

ومن بعدهم وقبل مسلم أيضاً صورها الأخطل (٣) :

إذا مَا نَديمِى عَلَّنِى ثُمَّ عَلَّنِى   ثَلاثَ زُجَاجَات لَهُنَّ هَديرُ
خَرَجْتُ أجُرُّ الذَّيْلَ زَهْواً كَأنَّنِى   عَلَيْكَ أمِيرَ المُؤْمِنِينَ أميرُ

ثم يتناولها مسلم أخيراً ، فيُفَصَّل فيها ، كاشفا عن مصدرها وتأثيرها ، فيكنى عن مصدرها وعن اقتنائها بالزواج ، مضفيًا عليها بذلك فعالية المعانى الإنسانية الحية باعتماده على عنصر التشخيص ، ثم يصور تأثيرها حين تجعل الشارب ملكا ، وقد سبق إلى ذلك حين طرقت الصورة كثيرا عند القدماء .

فمسلم ينقل الصورة هنا فى الشطر الأول نقلا حرفيا لا يكاد يحرص فيه على تفرد ذاته بالتعبير عن التجربة إلا فى جزء من تصوير مصدرها ، لا تأثيرها ، فهو - هنا - لم يخلقها من داخل ذاته ، بل جاءت منفصلة عن معاناته المعقدة التى ينبغى أن تشكل تجربته ، وأن تصوغ صورته ، لتبدو متصلة بمعاناة القدماء التى وجدها جاهزة ، فآثر الاستفادة منها ، فنقلها كاملة ، ولا يبقى له فى الصورة إلا فضل صياغة الشطر الثانى ، حين يضيف تلك الصورة الدينية « مجوسية الأنساب مسلمة البعل » فهى صورة جديدة يتمتع مسلم بحق إبداعها .

---

(١) ديوان الأعشى ٦

(٢) ديوان حسان بن ثابت / ١١

(٣) الأغانى ٢٠/ ٣٢٤ (ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢) .

فهو يأخذ الصورة ليؤكد جزئية منها ، ثم يكملها من وحى خياله ، ثم يضفى عليها من صناعته الفنية ، وهذا من حقه، بل من مميزاته كشاعر عباسى محدث: «إن من حق الشاعر أن ينظر فى صورة مجملة سبقه إليها شاعر سواه، فلا يلبث أن تُقَربَ إلى خياله صورة أو صوراً من جنسها، أو من جنس شبيه بها فيأخذها ليزيد فى أجزائها جزءا، أو يضيف إلى حسنها حسنا، أو يلبسها من الحسن ثوبا لم يكن لها من قبل، أو يسلمها إلى غرض تسلم معه، وتصبح بعد أن لم تكن فى موضعها الأول سليمة ولا صحيحة، ثم لا يزال يتصرف فيها، وفيما يفتح الله به عليه من اللواحق والفروع ما أمكنه أن يتصرف» (١)

فما هو موقف مسلم إذن من هذا التوليد؟ هل يحمد له أم يؤخذ عليه؟ لقد ذكرت فى شواهد سابقة أن براعة الشاعر لا تخفى فى قدرته على العبث بالصور القديمة والتوليد فيها . وإن استمر يسير فى دائرة الموروث، فلم يخرج منها إلا قليلا، كأن يحاول أن يستعيض بالخمارة عن الطلل فى بعض مقدمات قصائده التى توحى بالتجديد فى صوره، ولكن يبدو أن التجديد هنا يمتد إلى موضوع الصورة ذاته، بالإضافة إلى مقومات التشكيل الجمالى لها .

لقد امتد تقدير الشاعر للتراث من مفردات اللغة إلى تشبيهاتها واستعاراتها حتى انتهى فيه إلى رسم الصورة العامة، وكأنه الأخيلة لديه هى أخيلة القدماء ذاتها، ولكن يسجل لمسلم جهده الإبداعى فى إعمال خياله فى أطراف الصورة، وما أضافه إليها من واقع تجربته وملكه فنه، وإن عجزت كلها عن تحريره تماما من عبودية الشعر القديم، فقد استصفى منه ما استقر فى ضميره الفنى، وأضاف عليه، وله هذا وذاك، وليس من حقنا أن نأخذه عليه، وإلا حرمناه حقه فى التفاعل مع ذلك التراث .

وتخصيصا لمجال القول فى صوره الخمرية، نراه وقد راح يتخبط - أحيانا - فى انتقاء بعضها من التراث، على الرغم من جدة هذا الغرض فى شعره، ولكن سهل عليه كذلك أن يضفى عليها من تجربته الذاتية وروح عصره ما جعلها تنطق بواقعه الحضارى الجديد .

---

(١) د. محمد الهيهاوى . الطبع والصنعة فى الشعر / ١٢٤

لقد راح ابن المعتز يعدد فى كتابه (فصول التماثيل فى تباشير السرور) نماذج تكشف عن حقيقة الأخذ والتأثر عند مسلم، ارتباطا فى ذلك بسابقيه، أو بمعاصريه ، ومنها صور فنية رجع بها إلى المصدر الأصيل الذى نهل منه، حتى من غير الشعراء، فهو يروى عن رؤبة بن العجاج فى كلام له غير مقفى يصف ماء ورده فيقول:

«وَرَدْتُ مَاءَ فُلان والنَّجْمُ قَدْ تَصَوَّبَ للغُرُوبِ كأنَّه عنقُود مِلَاحِيَّ»(١) ومن هذا قول مسلم فى بيت له (٢):

لَم نَزَلْ نَشْربُ المدَامَ ونَشْدُو　　　والثُّرَيا كَأنَّهَا عنقُود

وكأن مسلمًا يأخذ التشبيه هنا بحرفيته فيجعل من الثريا والعنقود طرفين للصورة وقد سبق مسلمًا - فى هذه الصورة - ذو الرمة فى قوله فى وصف الجوزاء (٣) .

«ولاحَت الجَوْزَاء كالعنْقُود»

وكذلك صورة الشراب حين شبه الخمر بدموع المرأة المَرْها، فقد وَردت قليلا فى الشعر العربى قبله، وقد رددها بعض معاصريه من أمثال أبى نواس (٤):

حتى إذا أسندَت فى البيْتِ واحتضَرت　　　عند الشُّروف لبسَّامين أكفَاء
فضَّت خَواتمها في نعت واضِعِها　　　عن مِثْلِ رَقْرَاقَةٍ فى جفْنِ مَرْهَاء

وقال مسلم (٥) قريبا من نفس السياق :

ولئِنْ شَرِبتُ على تَقادُمِ عَهْدِهَا　　　حَلَبَ الكرُّومِ شرابَ غيْر مُصَرَّدِ

---

(١) فصول التماثيل فى تباشير السرور /٩

(٢) المصدر السابق - الموضع نفسه .

(٣) ديوان ذى الرمة /. ٢٢

(٤) فصول التماثيل /٣٩

مرهاء : مَرِهت عينه - كفرِح - خلت من الكحل ، أو فسدت لتركه ، أو ابيضت حماليقها .

(٥) المصدر السابق . الموضع نفسه .

مِنْ قَهْوَةٍ كصَفَاء دَمْعٍ مَشُوقَةٍ   مَرْهَاءَ تاركَةٍ لكُحْلِ الإثْمِدِ
ظَلَّتْ مُكاتَمة فَبَيْنَ جفُونِهَا   رَقْرَاقُ دَمْعٍ فَاضَ أوْ فَكَأنْ قَدِ

ويبدو أن مسلما – فى ميدان لهوه – قد لحق بفلسفة طرفة بن العبد الشاعر الجاهلى ، إذ يعيش كل منهما حياة عصره ، معبرا عن حاجته إلى كل ما تحويه من جوانب اللهو والمرح ، فكان كل منهما نموذجا لفتى العصر الذى عاشه ، وإن اختلفت الطبيعة النوعية للنمط الحضارى بالنسبة لكل منهما ، مما يحتم ضرورة الاختلاف في أجزاء من الصورة التى يفلسف بها هذا أو ذاك حياته ، وقد ركز طرفة أبعاد حياته فى الخمر والحرب والنساء (٤) :

فلَوْلا ثلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَة الفَتَى   وجَدِّكَ لَمْ أحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِى
فَمِنْهُنَّ سَبْقُى العَاذِلاَت بِشَرْبَةٍ   كُمَيْتٍ مَتى ما تُعْل بِالماءِ تُزْبِدِ
وكَرىٌّ إذَا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّباً   كَسِيدِ الغَضَا نَبَّهته المُتَوِّرِدِ
وتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجبٌ   بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطِّرافِ المُعَمَّدِ

وهى لا تختلف فى جوهرها عن صورة امرئ القيس التى تكشف عن طبيعة حياته التى يحب أن يعيشها (١) :

وأصْبَحْتُ ودَّعْتُ الصِّبَا غَيْرَ أنَّنِى   أرَاقبُ خلاَّتٍ مِنَ العَيْشِ أرْبَعا
فَمِنْهُنَّ قَوْلى للنَّدَامَى تَرَفَّعُوا   يُدَاجُون نَشَّاحا مِنَ الخَمْرِ مَتْرعَا
ومنهُنَّ رَكْضُ الخيلِ ترجمُ بالقَنَا   يبادِرنَ سِرْبَا آمِناً أنْ يُفَزَّعَا
ومِنْهُنَّ نصُّ العِيسِ واللَّيْلُ شَامِلُ   تَيَمَّمَ مَجْهُولاً مِنَ الأرْضِ بَلْقَعَا

فهنا تتعدد مصادر الصورة التى استقى منها مسلم فلسفته في أقصى ذاتيتها وتتعدى المسألة مجرد الاستفادة من الصورة الخمرية إلى ما يتصل بعمق التجربة ، وتسجيل نظرته إلى الحياة كما يراها ويحسها ويتمناها .

---

(١) ديوان طرفة بن العبد / ٢٨ -٢٩ .

(٢) ديوان امرئ القيس / ٢٤٠ .

فمسلم يصوغ فلسفته مصورا إياها على غرار ما صنعه القدماء ، وإن اقتطف من الصورة ما يتناسب مع روح عصره ، أعنى النساء والخمر وقد عشقهما الشاعران الجاهليان من قبله فراح ينشد ويصور على منوالهما (١) :

هَلِ العَيْشُ إلاَّ أنْ أروُحَ مَعَ الصِّبَا   وأغْدُو صَرِيعَ الكَأسِ وَالأعْيُنِ النُّجْلِ

وفى صورة أخرى (٢) :

ومَا العَيْشُ إلاَّ أنْ أبِيتَ مُوَسَّدًا   صَرِيعَ مُدَامٍ كَفَّ أحْوَرَ أكْحَلِ

ورسم مسلم كثيرا من صور الخمر فى ديوانه مما يكشف عن عميق خبرته بها، وشغفه الشديد بشربها إلى جانب استمرار بصمات التراث فى صورته التقليدية، وإن كان قد نجح فى تجنب الهبوط بأسلوبه كما هبط معاصراه : أبو نواس وأبو العتاهية، فجاء معظم شعره على الأوزان الطويلة التى تتلاءم مع الجرس القوى وضخامة اللفظ والتعبير، مما حدا بالدكتور شوقى ضيف إلى إنصافه فى هذا المجال: «لقد كان الشعر العربى عند أبى نواس وأبى العتاهية على وشك أن يزايل أسلوب الشعب اليومى، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية ورده إلى جزالته القديمة وجعلها مقوما أساسياً من مقوماته، بل جعلها المقوم الأساسى بين هذه المقومات» (٣) . فلم يحاول مسلم فى الصورة الخمرية بشقيها التراثى والجديد أن يرتجل، بل حاول أن يتقنها بإضفاء أصباغ من صناعته عليها، متمتعاً فى ذلك بروح التريث والتمهل والتجويد، ومن هنا جاء حرصه على أن يضيف إليها كثيراً من زخرف العصر الجديد، فلم يقتصر على تحمل ثقل القديم، بل أضفى عليه من ضمير العصر ووجدان الذات، محاولاً إظهار ابتكاره ، وتجاوز حدود المحسوسات من سمع وبصر وشم وغيرها، فقد حاول أن يتجاوز كل ذلك إلى التصوير والتشبيه بالروح والنور والوهم، كما يظهر أيضاً فى تأثره ببعض معاصريه وخاصة أبا نواس .

وفى كل هذه الصور راح يستفيد من ثقافة عصره، ويمكن قدرته العقلية على

---

(١) الديوان/ ٤٣

(٢) الديوان / ١٤٣ .

(٣) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / ١٨٣ .

التجريد وإفادته من النماذج التراثية - إنْ لم يتجاوزها فى القدر - وهو فى الحالتين كان يجيد الاستيعاب بما فيه من الوضوح والتميز .

وهكذا حذا مسلم حذو القدماء فى صورهم التقليدية، فى نفس الوقت الذى لم يحرم فيه هذه الصور من صفاء التجربة، وطابعها العصرى فى مجال التصوير الخمرى، بما شخص فى حواسه هو من الخمر، كما جاء فى صوره من واقع الحس الوجدانى الذى يعبر عن انفعالاته وسلوكه تحت تأثيرها .

لقد تواطأ الجاهليون على المعانى الواحدة يرددونها ضمن حدود حسية معينة فى تصوير الخمر، وخانهم فى ذلك حسهم الفنى حين نأى بهم عن انتزاع أبعاد التجربة النفسية، والوقوف طويلا فى معاناتها حيث القلق والذهول والانفعال العميق، فجاءت الصورة محدودة الإطار تشغل جزءاً من القصيدة، يرسم فيه الشاعر شعاعها، أو طيبها، أو فعلها، أو مجلسها، أو آنيتها بشكل غير متكامل فنيا فى بناء مستقل، مما أدى إلى إتهام مصوريها بأنهم «لم ينفذوا إلى بواطن الأشياء ومعاناة الانفعالات، ومن هنا كانت المعانى مكرورة، وكان الالتفات إلى الأمور متشابها، فقد حصر الغرض فى نطاق ضيق من الشعور والحقيقة والواقع، ومن أوتى الإبداع من الشعراء استطاع تبديل ملامح الأشكال، ولكنه ظل أسير راهنها، فإذا ما وصفوا الكأس مثلا نهلوا من المعين الواحد . ولم يتجاوزوا ظاهرها» (١) .

ولا ننفى - تأثرا بما ورد فى الشعر الخمرى عند القدماء من تصوير - أن هذا الشعر كان من المعالم الواضحة فى فنهم، وكان منهم من أجاد فى ذلك إجادة ملموسة، ربما لأنه نزل الحواضر فى سبيل المتعة، ونهل من ينابيع الحضارة ما منحه قدرة على التصوير الفنى للخمر ومجالسها . ويستمر الحال، فيزدهر التصوير من الناحية الأسلوبية التى كثيرا ما تبدلت وفق تجربة الشاعر، إلى جانب ما استعاره الشعراء من أعماق البيئة الجاهلية، مما يشى باستمرار الخيال الجاهلى المشبع بأجواء البادية، فظهرت فى كثير من الصور تلك الملامح المادية الحسية المستقاة من الواقع التراثى حينا، ومن الواقع الحضارى أحيانا أخرى .

---

(١) جورج غريب - شعر اللهو والخمر / ٢٣ .

وفى عصر مسلم لم يقف الأمر عند هذا الحد، إذ طرأ تغيير واضح على الصورة التقليدية التى نسج خيوطها السابقون، فإذا شعراء بنى العباس لا يدعون شيئا يتعلق بالخمر إلا اهتموا به، وحاولوا الإبداع فى تصويره، فانطبع شعرهم فيها بالمبالغة والاستطراد، والعناية بالأسلوب، وخرجوا بها إلى دائرة معنوية واسعة، يظهر فيها رقتها، وصفاؤها، من خلال تهذيب الألوان، وتزيين الصورة، وإحكام حواشيها وملامحها الفنية بالبديع، وراح بعض الشعراء يفتتح قصائده بالخمر، خاصة بعد أن ترامى إلى آذانهم نداء أبى نواس بترك الأطلال، والتعلق بأجواء الواقع الحضارى، فجاء شعر الخمر عنده، وعند أقرانه – وعلى رأسهم مسلم – صادق العاطفة، خاصة حين حاول أن يضيف إليها أوصافا وجدانية شخصها من خلال ذاته باعثا فيها الحياة، فأتت صورة مبتكرة فى هذا الجانب، قلدها من جاء بعده مثل ابن المعتز وكشاجم وغيرهما .

ولقد شارك مسلم شعراء عصره عكوفهم على شرب الخمر، وشاطرهم كؤوسهم وأنس بمجالسهم، وتقدم لهم بعد ذلك بلوحاته الفنية التى أسهمت فى استكمال الإطار الخمرى، بما حوله من محسوسات، تتعلق بشربها، أو أوانيها أو مجالسها . وحتى فى تصوير هذه الأشياء المتعلقة بها لم يعدم لمسات أخذها من الآخرين ففى تصوير الكأس والإبريق على نحو من قوله (١):

يَارُبَّ خِدْنٍ قَدْ قَرَعْتُ جَبِينَهُ   بِالكَأسِ والإبْرِيقِ حَتَّى مَالاَ
أنهَضْتُهُ مِنْ بَعْدِ مَا أسْكَرْتُهُ   فَمَشَى كَأنَّ بِرِجْلِه عُقَّالاً
إبرِيقُنَا سَلَبَ الغَزالَ فؤادَهُ   وحَكَى المُديرُ بِمُقْلَتَيْهِ غَزَالاَ
يَسْقِيكَ بالعينين كأسَ صَبَابَةٍ   ويُعِيدُهَا مِنْ كَفِّهِ جِرْيَالاَ

حيث يعتمد على التشخيص لكل من الإبريق والكأس ، ويكرر ذلك فى صورة أخرى (٢) :

---

(١) الديوان / ٢٠١ - ٢٠٤

(٢) الديوان / ١٩٨ .

قد قُلِّدَتْ بِآسٍ   فَزَانَهَا التَّقْلِيدُ
مثلُ بَنَاتِ مَاءٍ   أفْزَعَهَا الرُّعُودُ

مهتديا فى ذلك بقول أبى الهندى فى وصف الأباريق (١) :

مفدَّمةٌ قَزًّا كَأنَّ رِقَابَهَا   رقابُ بَنَاتِ المَاءِ أفْزَعَهَا الرَّعْدُ

وإن كان الأخير قد اكتفى فى هذه الصورة بالملامح الخارجية البسيطة ، مما لا يحقق المتعة الفنية التى تظهر فى تشخيص مسلم للإبريق والكأس ، حين جعلهما يميلان من السرور ، ويميل معهما الساقى انطلاقا من إيحاء الصورة السابقة .

وقد راح مسلم يهيئ لنفسه فرصا أخرى ، يصور فيها سكره ونشوته ، بعد شرب الخمر (٢) :

فلَم يَبْقَ مِنْهَا سِوىَ رِيحِهَا   ونَكْهَةِ طَعْم لَهَا لَمْ تَزَلْ
كَفَانِىَ مِنْ شُرْبِهَا شَمُّهَا   فَرُحْتُ أجُزر ثَوْبَ الغَزلْ

إذ يصور مشى السكارى نتيجة تأثيرها فيهم كما سبق إليه عند عبد بنى الحسحاس ، حين شبه مشى النساء بتدافع السيل فقال (٣) :

تَهَادِىَ سَيْلٍ جَاء من رَأسِ تلْعَةٍ   إذَا مَا عَلاَ صَمْداً تَفَرَّعَ وَادِيَا

ثم كان حُمَيْد بن ثور الذى أخذه فقال (٤) :

فَجَاءَتْ تُهَادى مَشْيَةً مُرْجَحِنَّةً   تَهادِىَ سَيْلٍ قَدْ مَضَى وتَصَرَّمَا

ليأتى مسلم بعد ذلك ، ولينقل الصورة الغزلية عن السابقين ، وليحيل أطرافها إلى صورة أخرى فى وصف حال السكرَ (٥) :

---

(١) فصول التماثيل / ٩

(٢) المصدر السابق / ١٩

(٣) الأشباه والنظائر : ٢١١/١

(٤) المرجع السابق . الموضع نفسه .

(٥) المرجع السابق . الموضع نفسه .

دَارَتْ عَلَيْهِ فَزَادَتْ فِى شَمَائِلِه   لِينَ القَضِيبِ ولَحْظَ الشَادِنِ الفَرَدِ
مَشته لما تَمَشَّت فى مفاصله   لعبَ الرِّياح بغُصْنِ البانةِ الخَضَدِ

وفى تصوير تأثيرها أيضا يرسم مشهدًا حركيًا متميزًا (١) :

إذَا مَا عَلَتْ مِنَّا ذُؤَابَة شَارِبٍ   تَمَشَّتْ بِهِ مَشْىَ الْمُقَيَّدِ فِى الوَحْلِ

ويبدو أنه قد استفاد فى رسم هذه الصورة من أبى نواس حين صور يد السكير وهو يمسك الكأس حتى يسكنها الشرب (٢) :

وحَاوَلَ حَوْلَ الكَأسِ مَشْياً فَلَمْ يُطِقْ   مِنَ الضَّعْفِ حَتَّى جَاءَ مُخْتَبِطاً يَحْبُو

فيحسن مسلم استغلال نفس الصورة ، فيصور الشارب فى مشيته متثاقلا فى خطوه بالمقيد الذى يمشى فى الوحل ، وهى صورة قائمة على الحركة البطيئة ، بما فيها من عسر وصعوبة وشبيهة هذه الصورة بالمشهد النواسى الذى جعل السكران متداعى الجسم ، يحبو على الأرض من شدة الإرهاق ، وإن كان مسلم يكررها مرة أخرى بشكل أقرب إليها فى قوله (٣) :

أنْهَضْتُهُ مِنْ بَعْدِ مَا أسْكَرْتُهُ   فَمَشَى كَأنَّ بِرِجْلِهِ عُقَّالاَ

ولعل فى هذا التكرار دلالات نفسية تكشف عن إحساس الشاعر بلذة التأثير الخمرى الذى يشيع فى جسده ، فيعقل رجليه ويقيده ، وهو يرمز بكل ذلك إلى المتعة التى يحسها من وراء سكره ، مما يدفعه إلى مزيد من الاستطراد التصويرى فى التعبير عن هذا التأثير فى الجسم ، وفى النفس ، فيجعلها تختلط بدم الشارب لتنبعث نارا متأججة (٤) :

خَلَطْنَا دَمًا مِنْ كَوْمَةٍ بِدِمَائِنَا   فَأظْهَرَ فِى الألْوَانِ مِنَّا الدمَ الدَّمُ
فَأغْضَت ولِلأكْوَاسِ فِى وَجْهِ رَبِّهَا   لَهِيبٌ كَلَوْنِ الوَرْدِ أوْ هُوَ أضْرَمُ

---

(١) الديوان / ٤٢ .

(٢) ديوان أبى نواس / ٢٤٣

(٣) الديوان / ٢٠١

(٤) الديوان / ١٧٩ - ١٨٠.

وأما عن تأثيرها فى النفس فقد وصل به إلى حد الموت والقتل ، وهما عنده غيبوبة محببة إلى نفسه (١) :

أمَاتَت وأحْيَت مِنْ نُفُوسٍ قَرِيبَةٍ   وفَاتَتَ فَلَمْ تُطْلَبْ بتبل ولاَذَحْلِ

وفى صورة آخرى يكرر نفس المعنى (٢) :

وكَانَ مُدبرُ الكَأسِ أحسنهم سُكْرَا   إلَى أنْ دَعَا لِلسُّكْرِ دَاعٍ فَمُوتُوا

فهى تميت نفوسا كانت حية منذ قليل ، فسكرهم شبيه بالموت، وهى صورة رسمها زهير فى الجاهلية (٣) :

تْمشى بَيْنَ قَتْلَى قَدْ أصِيبَتْ   نُفُوسُهُم وَلَمْ تُقْطَرْ دِمَاءُ

بل إن الشاعر يتجاوز ذلك كله ، حين يشخص تأثيرها إلى الحد الذى يحدث فيه الاضطراب والقلقلة . لما هو كامن داخل ضميره (٤) :

بَعَثَتْ إلىَ سِرِّ الضَّمِيرِ فَجَاءَهَا   سَلساً عَلَى هَذَرِ اللِّسَانِ مَقُولاَ

ويبدو فيها تأثره بصورة العباس بن الأحنف (٥) :

تَرَكْتُ النَّدَامَى خَشْيَةَ السُّكْرِ إنَّمَا   يُضِيعُ الفَتَى أسْرَارَهُ حِينَ يَسْكَرُ

وبذا أفاد مسلم من أطراف صور القدماء والمعاصرين له ، فأجاد حين حاول أن يضيف إليها من ذاته وقدراته . ومما أحسن الأخذ منه تلك الصورة التى وردت بعض ملوك اليمن (٦) :

مَنَع البَقَاءَ تَقَلُّبُ الشَّمسِ   وطُلُوعُهَا مِنْ حَيْثُ لا تُمْسِى
تَجْرِى عَلىَ كَبدِ السَّمَاءِ كَمَا   يَجْرِى حِمَامُ المَوْتِ فِى النَّفْسِ

---

(١) الديوان / ٣٨

(٢) الديوان/ ٥١

(٣) ديوان زهير بن أبى سلمى/ ٧٣

(٤) الديوان / ٥٧

(٥) ديوان العباس بن الأحنف / ١٢٢

(٦) كتاب الصناعتين / ٢٠٢

يعكسها مسلم ويقلب المقصود منها، فيأتى بصورة مخالفة لها ، ولكنها تستمد منها الفكرة ، مع الفارق النفسى البعيد بين الصورتين ، فهو يقول فى عشقه للخمر (١) :

تَجْرِى مَحَبَّتُهَا فِى قَلْبِ عَاشِقِهَا   جَرْىَ السَّلَامَةِ فِى أَعْضَاءِ مُنْتَكِسِ

وهى الصورة التى تشبه ما جاء عند أبى نواس فى نفس الغرض (٢) :

فَتَمَشَّتْ فِى مَفَاصِلِهِم   كَتَمَشِّى الْبُرْءِ فِى السَّقَمِ

ويرد خبر مؤداه أن كلثوما العتابى يقول إن أبا نواس سرق هذا المعنى من الفقعسى حيث يقول (٣) :

إِذَا مَاسَقِيمٌ حَلَّ عَنْهَا ذكَاءَها   تَصَعَّدَ فِيهِ بروؤها وَتَصَوَّبَا

ولم يقف الأمر بمسلم عند حد الاستفادة من أطراف معينة من اللوحة الخمرية ، بل راح يأخذ من عناصر التصوير الشعرى للخمر ما ملكت يداه ، حتى فيما حلق بالصرف والمزج ، وخاصة المزاج المعتدل الذى تقبله الأعضاء قبولا طيبا من جهة انكسار قوته ، وذهاب حدته، مما لا يحدث سرورا ولا دورانا من مثل قول دعبل (٤):

لاتَشْرَبِ الدَّهْر صِرْفًا   فالصرفُ يُورِدُ حَتْفَا
واجْعَلْ مِنَ الرَّاحِ نِصْفًا   واجْعلْ مِنَ المَاءِ نصفا
فَإِنَّهَا بِمِزَاج   أشْهى وَأحْلى وأصْفى

حيث يستفيد مسلم من الصورة فى حديثه عن مزج الخمر وتصوير ذلك (٥) :

كَأَنَّها وسِنَانُ المَاءِ يَقْتُلُهَا   عقيقة ضَحِكتْ فِى عَارِضٍ بَرَدِ

---

(١) الديوان/ ٣٢٥

(٢) ديوان أبى نواس / ٤١

(٣) مروج الذهب: ٣/ ٢٧٣ - ٢٧٤

(٤) ابن المعتز . فصول التماثيل / ٦٩

(٥) الديوان / ٨١

فالماء يقتلها كما يقتل السنان من يطعن به ، فيأخذ المزج مادة للصورة ثم يضخم فى حجمها ، ويعكس ما ذهب إليه دعبل فى شطره الأول ، ثم يأتى بما يشبهه فى الشطر الثانى ، فيجعلها كالعقيقة ، وهى تضحك ، باسطا عليها روح المرح والسرور ، وكأنه يبز قرينه بهذه الجزئيات المتحركة المتناقضة فى عالم الصورة الواحدة .

وهو يأخذ من الأخطل مشهدا آخر يصور فيه الخمر فى كأسها جذوة من النار تتآكل (١) :

فَصَبُّوا عُقارًا فِى إنَاء كَأنَّهَا   إذا لَمَحُوهَا جَذْوَةٌ تتأكَّلُ

ليكسب الصورة شكلا إنسانيا حين يشخصها مشغولة بمناجاة الماء حال امتزاجهما مستعينا فى ذلك بصورة اللهب (٢) :

وكأنها والماء يطلب حملها   لهب تلاطمه الصبا فى مقبس

وفى حديثه عن الساقية ، كرر مسلم صورا رسمها النواسى فى نفس الموضوع يقول أبو نواس (٣) :

تسقيك من عينها خمرا ومن يدها   خمرا فمالك من سكرين من بد

لى نشوتان وللندمان واحدة   شىء خصصت به من دونهم وحدى

يطرح مسلم جزءا من نفس الصورة فى قوله (٤) :

إذا مَا أدَارَ الكأس ثَنَّى بِطرَفِه   فَعَاطاهُمُ خَمْرا وعاطَاهُمُ سِحْرا

ثم يكررها فى قوله (٥) :

وهات اسْقِنِى مِنْ طَرْفِهَا خَمْرَ طَرْفِهَا   فَإنى امْرُؤٌ آليْتُ لاَ أشْرَبُ الْخَمْرَا

---

(١) ديوان الأخطل / ١٣٢

(٢) الديوان / ١٣٢

(٣) ديوان أبى نواس / ٢٧

(٤) الديوان / ٥١

(٥) الديوان /٤٦

وكأنه دأب على مسايرة شعراء عصره ، وخاصة أساتذة الفن الخمرى منهم ، وعلى رأسهم الأب الشرعى للخمرية العباسية ، أبو نواس الذى عَلّق صوره بالخمر حينا وشاربها حينا آخر :

مِنَ اللَّواتِى خَطَبْنَاهَا عَلَى عَجَلٍ   لَمّا عجِنا بِرَبات الحوَانيت (١).

فهم خطابها وجاءوا لها طالبين ، يصيحون بأصحاب الحوانيت لإحضارها. فنقل مسلم منه الشطر الأول، وأراد أن يتلاعب فى شطرها الثانى ، ليضيف من عنده ذلك الاستغراق الزمنى البطئ للصورة (٢) :

بَعَثْنَا لَهَا مِنَّا خَطِيباً لِبُضْعِهَا   فَجَاءَ بِهَا يَمْشِى العِرضنَةَ فِى مَهلِ

ويصور أبو نواس خمره المفضلة التى تنتمى فى نسبها إلى الفرس (٣) :

كَرِيمَةٌ أصْغَرُ آبَائِهَا   إنْ نُسِبَتْ كِسْرَى وسَابُورُ

ليتلقف مسلم الصورة ، ويضفى عليها نفس النسب الفارسى ، ويزيد فى جمالها (٤) :

محجوبة عَنْ عُيُون النَّاس لَيْسَ لَهَا   فِى غَيْرِ بَيْتِ بَنِى سَاسَانَ مِنْ نَسَبِ

وفى الصورة العامة للإقبال على الخمر العباسية يلتقى مسلم مع آدم بن عبد العزيز فى قول الأخير (٥) :

اسْقِنِى واسْقِ غُصَيْنا   لاتَبِعْ بِالنَّقْدِ دَيْنَا
اسقنيها مرة الطعم   م تريك الشين زَيْنا

عجبنا : مِلْنا .

(١) ديوان أبى نواس/ ٣٨

(٢) الديوان / ٣٦

(٣) ديوان أبى نواس /١٤

(٤) الديوان / ٢٠٩

(٥) د. يوسف خليف - حياة الشعر فى الكوفة / ٦٢٣

إذ يقول مسلم مقتفيا أثره فِى صورته (١) :

وبَقينا ما بَقينَا   أبَدا مُلْتَقبيْن
فى غَبُوقٍ وصبوح   لَمْ نَبِعْ نَقْداً بَديْن

وحتى فى عرض فلسفته نجده ينافس معاصريه ، فى الوقت الذى استمد منهم وهو ما صنعه فى فلسفة أسلافه الجاهليين الذين نحا نحوهم. وكأنه يجمع بذلك أطرافا من الجمال يوزعها على صوره ، حين ينافس القدماءَ بمثل صورهم، وكذلك كان يصنع مع معاصريه فى مثل قوله (٢) :

هَلِ الْعَيْشُ إلاَّ أنْ أرُوحَ مَعَ الصِّبَا   وأغْدُو صَرِيعَ الراح والأعْيُنِ النَّجْلِ

وهو يشبه - إلى حد كبير - ما قاله أبو الهندى (٣) :

إنَّما العيْشُ فَتَاة غَادَةٌ   وقُعُودِى عَاكِفاً فِى بَيْتِ حَان
أشْرَبُ الخَمْرَ وأعْصِى مَنْ نَهَى   عَنْ طلاَبِ الرَّاح والبيضِ الحِسَان

وتفاعلا مع هذا التأثر الحضارى تركت ذات الشاعر بصماتها واضحة على صوره الخمرية ، وإن كان أبو نواس قد حجبه عن بلوغ ذروة هذا الفن التى تفرد بها. ومع هذا لا يمكن تجاهل ما له من منزلة مرموقة فى الصورة الخمرية التى سعى فيها إلى تأكيد ذاته - على المستويين الاجتماعى والفنى - حين ابتكر وأضاف إلى الصنعة التصويرية ما يميزه عن الآخرين ، فشخَّص وأضاف من بديعه على غرار ما جاء فى قوله :

وَسُلاَفَةٍ صَهْبَاءَ بِنْتِ سُلاَفَةٍ   صَفْرَاءَ لَمَّا تُعْصَرِ التَّسْلِيلاَ (٤) .

أو قوله :

حَمْرَاءَ إنْ بَرَزَتْ صَفْرَاءَ إنْ مُزِجَتْ   كَأنَّ فِيهَا شَرَارَ النَّارِ تَلْتَهِبُ (٥) ،

---

(١) الديوان / ٣٤٤

(٢) الديوان/ ٤٣

(٣) ابن المعتز - طبقات الشعراء / ١٣٨

(٤) الديوان/ ٥٦

(٥) الديوان / ٢٢٧

ثم تقف حياة مسلم رقيبا أمينا يحمى محاولاته التجديدية فى ابتكار الصورة الخمرية ، خاصة أنها أداته للتعبير عن الجانب الغالب فى حياته بين اللهو والغزل ، وهو ما تؤكده - بالإضافة إلى شعره - الروايات التاريخية من أنه « كان حلوا ظريفا حسن العبارة » (١) وفى خبر آخر أن دعبلا وصريع الغوانى وأبا نواس وأبا الشيص قد اجتمعوا فقال أبو نواس : إن مجلسنا هذا قد اشتهر باجتماعنا فيه ، ولهذا اليوم ما بعده ، فليأت كل امرئ بأحسن ما قاله فلينشده فأنشد صريع (٢) :

أجُرِرْتُ حبل خَلَيعٍ فى الصِّبا غَزِلِ وَشَمرَتْ هِمَمُ العُذّالِ بِالْعَذْلِ (٣)

وخبر آخر يقول إنه فى مجلس الرشيد أذن له بالدخول ، فانبرى ينشد قصيدته ،وجعل الرشيد يتطاول لها، ويستحسن ما حكاه من وصف شراب ولهو وغزل ، فأمر له بمال ، وقام من ساعته إلى مجلس خلوته ولهوه، وجعل هو ومن معه يتذاكرون قصيدة مسلم ، ويعارضون بها ما هم فيه ،وسماه الرشيد يومئذ بآخر بيت منها صريع الغوانى (٤) ، والقصيدة مطلعها :

أدِيرَا عَلَيَّ الرَّاح لاَ تَشْرَبا قَبْلِى وَلاَ تَطْلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلَتِى ذَحْلِى (٥)

وتكشف الروايتان كلتاهما عما ارتبط بحياة مسلم من طبيعته اللاهية ، ومجالسه مع ندمائه، وبروزه بينهم علما فنيا، يمتلك القدرة على الأخذ ، كما يمتلك القدرة على العطاء الأدبى ، وينجح فيما قصد إليه ، فوصف حقيقة ماتدور عليه حياته، وراح يستطرد فى صوره، فتأثر فيها بأسلافه ومعاصريه، ولم يكن استطراده عبثا بقدر ما كشف من خلاله عن حالته النفسية ،وما يشغلها من فلسفة اللهو ، وما منحته هذه الحياة من إخلاص لهذا الجانب ، ولذلك أكثر من تصوير الخمر تمشيا مع الروح النواسية ، فلم يكن ليحجم عن التصوير لها دائما معشوقة ومحبوبة ، تحقق له مبتغاه من لهو :

---

(١) أبو إسحاق إبراهيم - قطب السرور فى أوصاف الخمور/ ١٥٩

(٢) المرجع السابق . الموضع نفسه .

(٣) الديوان / ١

(٤) قطب السرور / ١٠٠

(٥) الديوان / ٣٣

خَطَبْنَا إلَى الدُّهْقَانِ بَعْضَ بَنَاتِهِ فَزَوَّجَنَا مِنْهُنَّ فِى خِدرِهَا الْكُبْرَى
وَمَازَالَ يغْلِى مَهْرَهَا وَيَزِيدُهُ إلَى أنْ بَلَغْنَا فِيهِ غَايَتَهُ الْقُصْوى
فَتَاة أبُوهَا المَاءُ والكَرْمُ أمُّهَا وحَاضُنهَا حَرُّ الهَجِيرِ إذَا يُحْمَى (١) .

وفى أخرى يقول (٢) :

وَقَهْوةٍ مِنْ بَنَاتِ الْكرْمِ قَلَّدَهَا طَوْقاً مِنَ الدُّرِ فِى كَأسَاتِهَا الْحَبَبُ
محْمرة كأسُ ساقِيهَا بِحمْرَتِهَا كَأنَّمَا هُوَ بِالفِرصادِ مُخْتَضِبُ

صحيح أن خطبة الخمر إلى دهاقين الفرس كانت كثيرة فى صور شعر هذا العصر ، وشاعت فى شعر أبى نواس ، ولكن هذا لا ينفى الدلالة النفسية لتركيز مسلم على مثل هذه الصور ، والتفصيل فيها بما يكشف طبيعة موقع الخمر من عالمه الخاص ، فهو يتمنى أن تستمر له السعادة بدوام شرب الخمر ، وذلك فى شكل تقريرى حيث يقول :

سَقِّنِى مِنْ مُعْتَقَاتِ الْخُمُورِ إنَّ يَوْمَ الإثْنَيْنِ يَومُ سُرورِ (٣) .

وبذلك منح مسلم صورة الخمر كل ما فى جعبته من طاقات فنية تعبيرية، فلم يضع جهده هباء حين غنيت صوره، وتحققت لها الجودة الفنية فى كثير من زواياها، يستثنى من ذلك حالات تسيطر فيها الألفاظ المبتذلة - كما سيأتى فيما بعد عند التعرض لمسألة اللفظية ودلالتها على نقصان الحس اللغوى والموهبة الفنية - ولكن مسلما - فى معظم صوره - نجا من هذه اللفظية المريضة، وكثيراً ما أدى اللفظ المكرر عنده دلالات تحتاجها الصورة ، كما يحتاجها الموقف الاجتماعى، فهو لم يكرر ألفاظه فيها إلا كاشفا من ورائها عن عمق نفسى جديد، ذلك أن التكرار - من وجهة نظر نقدية - يجب أن يكون هادفا بالضرورة على المستوى الصوتى أو المعنوى : «فاللفظ المكرر لابد أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، كما أنه لابد

---

(١) قطب السرور/ ٥١٤

(٢) المصدر السابق / ٥٣٠

(٣) قطب السرور / ٦٢٣ .

أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد جمالية وذوقية وبيانية، فالتكرار الردىء يصدم الحس الجمالى ويخرج عن نطاق الغرض الذى يستعمل من أجله التكرار» (١) .

ولا ننفى تماما أن صور شاعرنا تخلو من الإسفاف اللفظى، ولكن ما نؤكده هنا أن تعمده للتكرار يخدم ظاهرة التأكيد التى كان يبتغيها فى رسم أطراف الصورة وشمولها، وتعبيرها عن بيئته التى ساعدته على ذلك فقد شاع فى زمنه شرب الخمر، وانتشرت مجالسها، وأقبل عليها الخلفاء، كما أقبل الشعراء على تصويرها ووصفها والتغنى بمحاسنها، كما كان شيوعها فى أوساط الفرس - وهم أهل عبث وغرام بالشراب - أثر كبير فى شيوعها فى أوساط العرب (٢) .

وعلى هذا خص مسلم الخمر بقسط وافر من خياله التصويرى ورد فى كثير من قصائده ومقطوعاته، اختلط بعضها بصور الغزل، واختلط البعض الآخر بمطالع قصائد المديح، وصفا البعض الثالث للخمر ذاتها دون صور مجونه الأخرى .

وهكذا بدا مسلم قريبا من عالم اللهو وحقول الخلاعة، ولكنه لم يتجاوز فى ذلك معاصريه من الشعراء، وقد ظل لهوه وخلاعته ومجونه مداخل إلى اعتزازه بالخمر موضوعا لتصويره الشعرى، وهو لا يفوق النواسى فى هذا الباب، ولكنه يفوقه فى أمر آخر يتصل بنفسية كل منهما، فلم يكن مسلم مثل أبى نواس فى إحساس الأخير بعقدة الأصل، وانطلاقه منها، فى تجديده قادحا ما قدسه الآخرون، وإنما كان مسلم يشعر بنوع من التكافؤ النفسى والاجتماعى، على الرغم من انحدار والده من أصل غير عريق . من هذه الزاوية فقط يمكن أن يفوق مجونه مجون أبى نواس، ويكمن هذا التفوق فى أن صوره الفنية جاءت معبرة عن أصالة طبعه، ولم تكن - كما جاءت عن النواسى - انتقاما وردة وهجوما على الآخرين .

---

(١) نازك الملائكة : أساليب التكرار فى الشعر .

(مجلة الأديب س ١١ ع ٥ سنة ١٩٥٢) ص ١٢

(٢) انظر جميل سعيد . تطور الخمريات فى الشعر العربى / ١٢٧

فمسلم يعد - بهذا القياس - فتى العصر العباسى الأول - أو أحد فتيانه - حيث آثر اللهو والتمتع بأوقاته، فجاءت صورته الخمرية معبرة عن النشوة التى كانت تعتريه حين يغلب عليه الزهو والاستخفاف، ولعل هذا هو ما طبع صوره بملامح الخفة فى تفاصيلها، استفادة فى ذلك من واقع العصر الذى عاش فى ظلاله وبين ندمائه، ومن واقع التجربة التى عاناها خلال شربه الخمر، فصنع من كل ما تهيأ له مزيجا فنيا يجمع الماضى والحاضر، ويحكى فلسفة الطموح فى صورة يتمناها أن تدوم، وهى جزء لا يتجزأ من واقع تجاربه المعاشة فى زحام الواقع الحضارى لمجتمعه .

* * *

(٣)

النمط الغزلى

وصريع الغوانى

عرف مسلم كما يقول ابن المعتز «بإقباله على اللهو والطرب، فقد كان يجتمع بأبى نواس وطبقته، وفى شعره اعترافات بمجونه ولهوه وانغماسه فى اللذات» (١) .

وعرف كما يقول الدكتور سامى الدهان فى مقدمة الديوان «بأنه ترعرع فى وقار وهدوء، فعرف بالأناة والصبر والخجل، والبعد عن المجتمعات حتى انزوى عن المجان، فلم ينقل إلينا فى كتب النوادر شىء من القصص فى خلاعته ومجونه فى طفولته، أوتردده على الدور المشبوهة» (٢).

وسبب ذلك فيما يرى الدكتور الدهان هو تأثر مسلم بأخلاق البدو وعاداتهم، وقرب حيه فى الكوفة من حافة البادية، وإقامته على ذلك زمن الطفولة وبعض أيام شبابه.

فمن خلال هذه الأخبار المتضادة تتكشف أبعاد الفترة الأولى من حياة مسلم، ثم ما كان من أمرالفترة الثانية فى شبابه وكهولته، لنستخلص من كلتا الحالتين الأبعاد الحقيقية للصور الغزلية التى رسمها الشاعر للمرأة، وبراعته النفسية التى دفعته إلى تشكيل هذه الصور.

ومن خلال النظرة الأولى فى الصورة الغزلية عند مسلم يمكن للقارئ أن يلمس قرب هذه الصورة من مثيلتها عند عمر بن أبى ربيعة، حتى يبدو وكأنه تلميذ أمين لعمر، بل تبدو صورته الغزلية وهى ترتبط فى جذورها التراثية بصور هذا الشاعر الأموى.

ومن هذا المنطلق كنت أتصور أن الصورة الغزلية التراثية عند مسلم يسهل الامتداد بها عبر مرحلتين.

---

(١) طبقات الشعراء / ٢٠٧. (٢) مقدمة الديوان /١٤.

أولاهما: صورة تراثية جاهلية ظهرت فى مقدماته الطللية وهذه سبق استعراض نماذج لها، وأمكن التعرف على ملامحها وأبعادها فى تقصى صورة الطلل عنده.

وثانيتهما: صورة تراثية، ترجع إلى عهد لم يكن بعيدا عن الشاعر، أعنى عمر ابن أبى ربيعة، وتليها صورة المرأة المعاصرة له، وما استطاع المجتمع أن يهيئه للشاعر من عطاء فى خلق هذه الصورة ورسم جوانبها.

وكثيرا ما وردت الصورة الغزلية عند الشعراء فى مقدمات قصائدهم، أو فى أجزاء أخرى من تلك القصائد، وربما أتى الغزل فى صورة مستقلة تنفرد به كغرض شعرى قائم بذاته فى القصيدة، وهى تختلف فى ذلك بين الإيجاز والإطالة، وإن كانت موجزة فى أغلب الأحيان، وربما كان سبب ذلك أنها فى موضع واحد، فإن طالت مرة أوامرات قليلة فلا يعد هذا قاعدة عامة لديه.

وتوجد عند مسلم - أحيانا - قصائد طويلة فى الغزل كموضوع شعرى مستقل، ولكن الغالب عنده المقطوعات. وقد تردد الشعراء المحدثون عامة بين الصورة القديمة والجديدة فى الغزل، فظهر النمط التقليدى خاصة فى المقدمات، وحاول بعضهم السير على نهج الصورة القديمة، فآثر أن يختار لأدائها بعض الألفاظ الوعرة، والتراكيب القوية المتينة، وأحيانا أخرى راح يتخلص من كل هذا، فيغير النمط إلى آخر أكثر خفة ورشاقة، مادام بعيدًا عن الدائرة الرسمية التى تقدم لها القصيدة، مما أتاح الفرصة لظهور صورة جديدة تتميز بالبساطة، واستنباط المعانى الدقيقة، ومن وراء هذا الاستنباط تكمن ثقافة العصر ومعالم حضارته.

وليس غريبا أن نرى هؤلاء الشعراء يكدون طويلا فى إخراج معانيهم وصياغاتهم وأخيلتهم فى إطار عالم الخلق الفنى، كى يتحقق لهم ما يطمحون إليه من تفوق وبراعة، وبقيت أمامهم نماذج من الأخيلة والصور عند شعراء الغزل القدامى، وها هو صريع الغوانى - فى صورته الغزلية - يستمد من وحى الصورة عند عمر فنحس بتشابه أنفاسهما الغزلية فى قول الثانى (١):

---

(١) ديوان عمر بن أبى ربيعة / ١٤٥

لَيْتَ هِنْداً أَنْجَزَتْنَا مَا تَعِدْ   وَشَفَتْ أَنْفُسَنَا مِمَّا تَجِدْ
وَلَقَدْ أَذْكُرُ إِذْ قِيلَ لَهَا   وَدُمُوعِى فَوْقَ خَدِّى تَطَّرِدْ
إِنَّما ضُلِّلَ قَلْبِى فَاحْتَوى   صَعْدَةً فِى سَابِرى تَطَّرِدْ

حيث تظهر هذه الروح نفسها فى صورة غزلية لصريع الغوانى، رسمها على سبيل التخيل، مستعينا فيها بالحوار بين فتاته وصاحباتها، بعد أن عرض معالم جمالها:

فَقُلْنَ لَهَا: صَدَقْتِ فَهَلْ عَطَفْتمْ   عَلَى رَجُلٍ يَهِيمُ بِكُمْ كَئِيبِ
غريب قَدْ أَتَانَا فَاطْلِقِيهِ   فَإن الأَجْرَ يُطلبُ فِى الغريبِ
فَقَالَتْ قَدْ بَدَتْ مِنهُ هَنَاتٌ   وَقَدْ تَبْدُو الهَنَاتُ مِنَ الُمريبِ
وَصَلْنَاهُ فَكَلَّمنَا «بِسِحر»   كَذلِكَ كلُّ مَلاَّقٍ خَلُوبِ (١)

فهو يرسمها على سبيل التخيل، كما رسمها عمر من قبل، ويستعين فى الأداء الجمالى لها بنفس الأدوات التى أقامها على أساس الحوار بين فتاته وصاحباتها، ثم عمد إلى سهولة اللغة ووضوحها، فكان ما استعرضه من مشهد تدللها عليه، وكان اصطناع أسلوب القص فى تصوير شخصية المرأة، ورسم ميولها، وطرق تفكيرها، كما يبدو من مدلول الصورة السابقة ومن محتوى صور آخرى كقوله (٢):

كِتَابُ فَتىً كَلَفٍ طَرُوبِ   إِلَى خَودٍ مُنَعَّمَةٍ لَعُوبِ

وبعدها يستكمل بقية أجزائها، فيجعلها تستهل حيثها فيها بذكر مفاتنها، والتوقف عند معالم جمالها، فهى شمس لا تغيب (٣):

أَنَا الشَّمْسُ الُمضِيئَةُ حِينَ تَبْدو   وَلَكِنْ لَسْتُ أعْرَفُ بالمغيب

فى سابرى: فى ثوب سابرى. تطرد: تمشى مستقيمة. الصَعْدَة: قوام الرمح ويشبه بها قوام المرأة فى الاستقامة.

(١) الديوان / ١٩٢

(٢) الديوان / ١٩١

(٣) الديوان / ١٩١

فَلَوْ كَلَّمْتُ إنْسَاناً مَرِيضاً   لَمَا احْتَاجَ الَمرِيضُ إلِى الطَّبِيبِ

فهى تصور نفسها مبرأة من كل عيب، فى مقابل صورة فتاة عمر التى يعترف لها صاحباتها بجمالها مما يشبع كثيرا من غرورها:

فَتَضَاحَكْنَ وَقَدْ قُلْن لَهَا   حَسَنٌ فِى كُلِّ عَيْن مَنْ تَود (١)

وتزيد فتاة صريع الغوانى عليها بما تملكه من سحر يشفى المريض، ثم يعرض بعد ذلك صورة خلقها، وجسمها، وجلدها، وريقها فى كثير من الدَّلِّ إلى أن يقطع أترابها عليها الحديث بالتوسط لهذا الغريب الكئيب الهائم كما تصوره الأبيات.

لقد جاءت المرأة - موضوع الغزل - عند شعراء هذا العصر مغايرة لها عند أسلافهم الجاهليين، وغيرهم من المتيمين فى صدر الإسلام، والعذريين فى عصر بنى أمية، فقد أصبحت الجارية هنا - أمة وساقية وقينة - لها وضعها فى سوق شعراء اللهو، مما ساعدهم - فى أغلب الأحيان - على التدّنى فى الغزل حتى وصل بعضهم إلى نمط حى، سبقهم فيه - إلى حد ما - عمر بن أبى ربيعة وإن اختلف الموقف بالنسبة لعمر من حيث تفسير استلهامه لجمال المرأة ارتباطا بنشأته، وظروفه الاجتماعية كشاب أرستقراطى، أثر فيه حب الأمومة، وقربه من المرأة عامة مما ساعده على رسم صور متميزة فى مدرسة الغزل العربى.

وكان للعباسيين غزلهم بخصائصه التى تميزه هو أيضاً، وتحدد معالمه وأطره الفنية، وإن لم يتخصص فيه شعراؤهم، كما صنع ابن أبى ربيعة، فلم تكن فى عصر بنى العباس «مدرسة غزلية حيث إن شعراءها لم ينقطعوا للغزل، ولم يسلكوا فيه سبيل أصحابنا من الأمويين، وإنما كانوا كالجاهليين يتخذون الغزل وسيلة شعرية، أو يتعاطونه كما يتعاطون غيره من الفنون، وإذا كان الشعراء العباسيون قد استحدثوا فى الأدب العربى شيئا،فهم لم يستحدثوا الغزل، أكاد أقول إنهم انصرفوا إلى شىء آخر هو العبث والمجون» (٢).

---

(١) ديوان عمر بن أبى ربيعة / ١٤٥

(٢) د. طه حسين. حديث الأربعاء: ٢/١٢٨

وفرق كبير بين الأمرَيْن، وإن كان المجون مبرراً لنمط خاص من الأنماط الغزلية، أعنى الغزل الفاحش بالنساء وهو ما يتجاوز سلوك شعراء المدارس العذرية أو حتى المدرسة العمرية ذاتها.

وانطلاقا مع صريع الغوانى فى لوحته الغزلية نراه يلح أحيانا على ترسم خطى القدماء، حتى يكاد يقطع الصلة بينه وبين نفسه وعواطفه، وقد أسرف فى تقليديته هذه، حين أخذ من سابقيه ومعاصريه، دون أن يركز على نوعية ما يختار تمشيا مع طبيعة اتجاهه الغزلى الذى يستوحى منه الصورة الأصيلة بالنسبة لواقع حياته، فهو يقول مثلا (١):

وإنِّى لأَخْلُو مُذْ فَقَدْتُكِ دَائِبا   وَأَنْقُشُ تِمْثَالاً لِوَجْهِكِ فِى التُّرْبِ

وهى صورة تتردد كثيرا فى شعر العذريين، ويبدو أنه لخص فيها ما فصّله ذو الرمة فى صورته (٢):

وما الوَجْدُ الزمَانَ الَّذى مَضَى   وَلا لِلْفَتَى مِنْ دِمْنَةِ الدار مَجْزَعُ
عَشِيَّةَ مَالِى حَيلَةٌ غَيْرَ أَنَّنِى   بِلَقْطِ الْحَصَى والخَطِّ فِى التُّربِ مُولَعُ
أخُط وَأمْحو الخَطّ ثُم أعِيدُه   بِكَفَّى والغِربانُ فِى الدَّارِ وُقعُ
كَأنَّ سَنَانَا فَارسِيًّا أصَابَنِى   عَلى كبَدِى بَلْ لَوْعَةُ الحُبِّ أوْجَعُ

حيث أتى صريع الغوانى ليجمل هذا المشهد الغزلى الصحراوى فى فتاة ذى الرمة فى بيته المذكور دون حرص على اختيار حقيقة ما يرتبط بواقعه، وفى صورة أخرى فى حدود نفس السياق يقول (٣):

فَمَا حَزَنِى أنِّى أمُوتُ صَبَابَةً   وَلكِنْ عَلَى مَنْ لاَ يَحِلُّ لهُ قَتْلى
أحبَّ الَّتى صَدَّتْ وَقَالَتْ لِتِربِهَا   دَعِيه: الثُّريَّا مِنْهُ أقْرَبُ مِنْ وَصلِى

---

(١) الديوان / ٢٢٨

(٢) ديوان ذى الرمة / ٤٣٢

(٣) الديوان / ٣٤ - ٣٥

أمَاتَتْ وَأحْيَتْ مُهْجَتِى فَهْىَ عِنْدَهَا   مُعَلّقَةٌ بَيْنَ المواعِيدِ والمطْلِ
وَمَا نِلْتُ منها نَائِلاً غَيْرَ أنَّنِى   بَشَجْوِ المحبينَ الألَى سَلَفُوا قَبْلِى
بلى رُبَّمَا وكَّلْتُ عَيْنِى بِنَظْرَةٍ   إلَيْهَا تَزِيدِالقلبَ خَبْلاً عَلَى خَبْلِ
كَتَمْتُ تباريح الصبَابَةِ عَاذِلِى   فَلَمْ يَدْرِ مَا بِى فَاسْتَرَحْتُ مِنَ العَذْلِ

إذ يستعير الصور - فى أساسها - من مدرسة الغزل العذرى، ويستلهم وحيها - على وجه التحديد - من جميل بثينة فى قصيدة له من نفس الوزن والقافية، وكأنما كان «صريع» يقلدها، وهى التى يقول فيها جميل (١):

خَلِيلىَّ فِيمَا عِشْتُمَا هل رَأيْتُمَا   قتيلاً بَكَى مِنْ حُبِّ قَاتِلِه قَبْلِى

ثم يبالغ «صريع» فى تصوير حبه فتاته، فإذا هو ينقش لها تمثالا فى التراب، ويكاد يموت صبابة من هول ما تركته فيه من الأسى، فيبقى معلق القلب تموت مهجته وتحيا فى انتظار وصلها، وهو لا ينال منها إلا ما ناله أسلافه من حزن وألم ونظرات تزيد قلبه اضطرابا ولوعة، فيحاول أن يكتم ما أصابه من حزن وأسى حتى يسكت أفواه عذاله، وهنا يظهر بوضوح كيف كان يتصنع صريع الغوانى هذه العفة المفتعلة ، وهو يجيد فى تصويرها تأسيا بأسلافه من العذريين، الذين وهبوا فتياتهم ما عاشته قلوبهم من عناء الحب العفيف، يقول جميل (٢):

يقولون: جَاهِدْ يا جَميل بغَزْوَةٍ   وأى جهادٍ غيرهُن أريد

فإذا بمسلم يهتدى بأطراف من الصورة فى أرجوزة نظمها فى المديح مطلعها (٣):

أبكى على فؤادى   إذْ ذهب الفؤادُ
أصبحتُ فى جهاد   إن الهوى جهاد

فلا يعجز - آنذاك - عن استيعاب صورة الحب العفيف، وتقمص شخصية أسلافه فى كيفية أدائها فنيا - لا اجتماعيا أو انفعاليا - لأن ذلك يغاير تيار حياته

---

(٢) ديوان جميل / ١٧٧
(٢) نفسه / ٩٧
(٣) الديوان / ٢٤٠

الخاصة التى لا تعيش الصورة العامة للحب العذرى، «وتتلخص الصورة العامة للحب العذرى فى أنه حب روحى، يأخذ شكل مأساة حزينة، بدايتها أمل، ونهايتها يأس، تدور أحداثها بين عاشقين تسيطر على حبهما العفة والإخلاص والحرمان» (١) وهى تختلف فى طبيعتها عن نوعية تعامل صريع الغوانى مع فتياته فى ظروف حضارية مغايرة هى الأخرى لواقع الشاعر العذرى، ومن هنا يصبح لنا أن نخلص إلى نتيجة مؤداها أن محاولة «صريع» الاهتداء بصور العذريين لا تعنى أن من حقه أن يدخل فى عداد أولئك الشعراء، خاصة أن حقيقته قد ظهرت عارية فى صور أخرى، هى صور الغزل اللاهى حيث ألقى فيها حبل الخلاعة على غاربه، وراح بها يجارى شعراء عصره، وحقق من خلالها طموحه الفنى فى الفوز على منافسيه، ووجد من ورائها كمال متعته فى معارضة شعراء مدرسة لاينتمى إليها - حقيقة - هى مدرسة العذريين، وجارى بإكثاره من هذه الصور اللاهية تياراً آخر آثر أن يسير فى ركاب قائده، عمر بن أبى ربيعة.

وهكذا راح صريع ينهج نهج عمر فى معظم صوره الغزلية ذات الطابع الحركى السريع، والأسلوب القصصى الطريف، وإن وقع هذا من الناحية الفنية فإنه يظل معلقاً بتفسير دوافع الاتجاه عند كل منهما، كما سبق أن ذكرنا «فلقد جمع مسلم إلى رقة العاطفة لطافة الإيراد، وخلاعة النفس والزمن، تلك الخلاعة التى لم تكن زمن عمر بن أبى ربيعة، فبينما كان هذا يتغزل بالحرائر إذا بمسلم يتغزل بالإماء - لأن الحرائر كن مستترات - وبالغلمان، وإذا به فى عصر أشد خلاعة وانغماساً وفحشاً فى القول» (٢).

واستكمالا لتأثير مدارس الغزل تَمَثَّل «صريع» مدرسة بشار فى الغزل الحسى الماجن، فلم ير فى الحب غير دواعى اللذة، ولم ير فى المرأة غير ما يثير الشهوة، ولم يعرف من جوهر الغزل غير الصور المادية، فالمرأة فى نظره ألعوبة للهو، لا يرى منها إلا مقاييس الجمال الحسى التى تعارف عليها شعراء هذا الاتجاه، فهى

---

(١) د. يوسف خليف. الحب المثالى عند العرب / ٤٨

(٢) جميل سلطان. صريع الغوانى / ٨٠

صدر وجيد وساق وجسد، فإذا ما خلا بها ونهاه حبه عن الفتك - على حد تعبيره - لا يقف مكتوف اليدين ولا يتبتل - على حد تعبيره أيضاً - بل يروح يمسك بمكان المخلخل وينازل الجيد كما يقول (١):

نهانِىَ عَنْهَا حبُّها أنْ أسُوءَهَا   بِلَمْسٍ فَلَمْ أفْتِكْ وَلَمْ أتَبَتَّلِ
أخَذْتُ لِطَرْفِ الْعَيْنِ مِنْها نَصِيبَهُ   وأخْلَيْتُ مِنْ كَفِّى مَكَانَ المخَلْخَلِ
سَقَتْنِى بِعَيْنَيْها الْهَوَى وَسقَيْتُهَا   فَدَبَّ دَبِيبَ الرَّاحِ فى كُلِّ مفْصَلِ
وَمَا الْعَيْشُ إلاَّ أنْ أبِيتَ مُوَسَّداً   صَرِيعَ مُدامٍ كَفٌّ أحوَرَ أكْحَلِ

فهو يفلسف تجربة العيش، ويصورها فى طريقة تعامله هذه مع المرأة كما كان يحسها ويراها ويتمناها، فى أن يجعل غايته أن يبيت على ذراع جارية كحلاء وهو ثمل صريع المدام.

فقد يخوض مجالات أكثر فحشاً تختلف تماما عما درج عليه أسلافه، ومنهم عمر نفسه، مما يؤكد أن تقليده للعذريين لم ينجم عن قناعة لديه بما يصور، بقدر ما نجم عن استعراض لفنون الموروث. ومن جهة أخرى راح صريع يحتفظ بصدقه فى التعبير عن نفسه، ليبثه فى مثل هذه الصور اللاهية الفاحشة التى يستمد فيها مواد الصورة من واقع تجاربه. فمن الواضح أنه يصطنع تجربة الحب أحيانا وهو فى حقيقته عنده، لا يتجاوز أن يكون سبيلا من سبل الشهوة، على نقيض ما صوره جريا على سنن الأقدمين، بغية إحراز سبق عليهم حتى فى المعانى الرائعة، والصور النقية الصافية من شوائب الحس التى ملك القدماء ناصيتها، ورجع منها صريع الغوانى صفر اليدين.

وهكذا يظهر التناقض أساسًا واضحا فى الصورة الغزلية عند مسلم، وربما كان مرد هذا الأمر أيضًا إلى تلك الازدواجية التى أحس فيها التمزق النفسى بين واقع حياته وما يتصل بها من معان وتجارب حقيقية، وبين محاولاته لإبراز فحولته من خلال الإسراف فى التقليد بكل أنواعه، حتى تلاقت فيه مدارس مختلفة سابقة عليه ومعاصرة له.

---

(١) الديوان / ١٤٢ - ١٤٣

ومن هذه الصور الغزلية التى ظهر فيها تأثير السابقين فى صريع الغوانى قوله (١):

تَمْشِى العِرَضْنَةَ قَدْ تَقَسَّمَ طَرْفَهَا   وضح الطريق وَخَوْفُ مَسٍّ الُمحْصَدِ

حيث يضرب فيها على وتر قديم نصبه الشماخ فى عود الغزل حين قال (٢):

وتَقْسِمُ طَرْفَ العَيْنِ نِصفًا أمَامَهَا   ونِصْفاً تَرَاهُ خَشْيَةَ الصَّوْتِ أزْوَرَا

ومن مثل هذه الصور الغزلية التى تتعلق بوصف جسد المرأة ومعالم الجمال فيها يستفيد صريع الغوانى أيضًا من ينابيع التراث، من ذلك تصوير الابتسامة وتشبيهها بالبرق، وصور الثغور فى تشبيهها بالأقحوان واللؤلؤ والبرد، وغيرها من أطراف حسية ازدحمت بها صور الشاعر.

يقول شاعر جاهلى فى الابتسامة (٣):

أحَاذِرُ فِى الظلْمَاءِ أنْ تَسْتَشِفّنى   عُيُونُ الغَيَارَى فِى وَميضِ المَضَاحِكِ

وهى صورة استجادها القدماء من حيث المعنى، ومثلها كان قول حاتم (٤):

يُضِئُ بها البين الظَّليل خَصَاصُهُ   إذا هِىَ لَيْلا حَاولت أنْ تَبَسَّمَا

وقول جميل (٥):

وتَبْسِمُ عن لمع البروق منَصَّبٍ   أغرَّ الذَّرَى يُزجِى صَبِيرا منضَّدَا
كشمس تجلَّت عن فُروجِ غَمَامَةٍ   وقد وافَقَتْ طَلّقا مِن النجم أسعدا

العرضنة: ضرب من السير. مس: ضرب. المحصد: المقتول.

(١) الديوان / ٢٣٢

(٢) كتاب الصناعتين: ٣ / ٧٧

الأطحل: ما لونه الطحلة وهو لون بين الغبرة والبياض بسواد قليل كلون الرماد. الصبير: السحاب الأبيض.

(٣) الأشباه والنظائر: ١ / ١٦٢

(٤) المصدر السابق: ١ / ١٦٣

(٥) المصدر السابق. الموضع نفسه.

ومثله لذى الرمة (١):

إذا ما التَقَيْن مِن ثلاثٍ وأربعٍ　　　تبسَّمْنَ إيماصَ الغَمَامِ المكَلَّلِ

ليستوعب مسلم معالم الصورة وليفرز من خلاصتها صورته (٢):

تَبَسَّمْنَ فَاسْتَضَحكن طامِسَةَ الدجا　　　عَن الصُّبحِ والظَّلْمَاءُ أَوْجُهُهَا طُحْلُ

وللأحوص فى تصوير الثغور والابتسام (٣):

تجلو بقادمتَى قُمْرِيَّةٍ بَرَدا　　　غُرا تَرى فى مجارى ظلْمِهِ أشَرَا

ولجميل فى نفس الصورة (٤):

بذى أشَرٍ كالأقحوان يزينُه　　　نَدَى الطَّلِّ إلا أنّه هُوَ أمْلَحُ

ولعمر بن أبى ربيعة (٥):

غادةٌ تَفْتَرُّ عَنْ أشْنَبِهَا　　　حِينَ تَجْلُوهُا أقَاح أوْ بَرَدْ

ولذى الرمة فيه أيضًا (٦):

عن واضحٍ ثغرُه حُوَّ مَرَاكِزُه　　　كالأقْحُوانِ زَهَتْ أحقَافُه الزَّهْرَا

ولصريع الغوانى أخيرا فى نفس الصورة (٧):

إذا ما اشْتَهَيْنَا الأقْحُوانَ تَبَسَّمَتْ　　　لَنَا عَنْ ثَنَايَا لا قِصَارٍ وَلاَ ثُعْلِ

فهو إذا نظر إلى ثناياها عند تبسمها أغناه ذلك عن الأقحوان فى البياض والرقة والجمال، وله فيها أيضًا (٨):

تبسم عن مثل الأقَاحى تبسَّمَتْ　　　له مزنةٌ صيفيَّة فتبسما

---

(١) الأشباه والنظائر: ١ / ١٦٣

(٢) الديوان / ٢٦١

(٣) الأشباه والنظائر: ١ / ١٦٧

(٤) المصدر السابق ١٦٩

(٥) ديوان عمر ١٤٥

(٦) ديوان ذى الرمة / ٢٦٢

(٧) الديوان / ٤١

(٨) الديوان / ٣٤٠

ومن الصور الغزلية التى ترددت فى أشعار القدماء تشبيه النساء بتحريك الأغصان أو انسياب الحية، أو مرور السحاب فالمشهد عند الأعشى(١):

كأنَّ مشْيَتها من بَيْتِ جَارَتِهَا   مَرّ السَّحَابةِ لا رَيْث ولا عَجل

وعند المنخل اليشكرى(٢):

ودفعتُها فتدَافَعَتْ   مَشى القَطَاة إلى الغَدِير

وعند العرجى(٣):

يمْشِى كَمَا حرَّكَتْ رِيحٌ يَمَانِيَّةٌ   غُصناً مِن البَانِ رَطْباً طلَّه الرَّهَمُ

وعند عمر(٤):

خَرَجَتْ تَأطَّرُ فى الثِّيَابِ كَأنَّهَا   أيْم يَسِيبُ عَلَىٰ كَثِيبٍ أهيِلا

وعند ذى الرمة(٥):

مشين كما اهتزَّتْ رِمَاحٌ فسفَّهَت   أعالِيَهَا مَرْضَى الرياحِ النوَّاعِمِ

وهى أخيرا عند صريع الغوانى(٦):

مريضةٌ أثناء التَّهادى كأنَّما   تخافُ على أحشائِها أنْ تَقَطَّعَا

نَسِيبُ انْسِيَاب الأيْكِ أخْضَرَهُ النَّدَى   فَرَفَّعَ مِنْ أعْطافِه مَا تَرفَّعَا

تأمَّلْتُها مغبّرة وكأنَّما   رأيتُ بها من سُنَّةِ البَدْرِ مَطْلَعَا

إذا ما ملأتَ العينَ مِنها ملأتَها   مِنَ الدَّمْعِ حَتَّى تَنْزفَ الدمعَ أجْمَعَا

وهو فيها جيد اللفظ، رقيق المعنى، محكم البناء، يستطرد فى التصوير، ويحرص على التفاصيل وإضفاء اللمسات الفنية البديعة.

---

(١) ديوان الأعشى / ٥٥

(٢) الأشباه والنظائر / ٢٠٨

الأيم: الحية.

(٣) المصدر السابق: ١ / ٢٠٧

(٤) ديوان عمر / ٤٣٠

(٥) الأشباه والنظائر: ١/ ٢٠٧

(٦) المصدر السابق ٢٠٦

والمرأة فى تصوير الشعراء لها لا تتصدى لهم بجمالها فحسب، فإلى جانب النعمة والترف، يجب أن تتمتع بالحياء، خاصة فى مشيتها كما فى البيت الأول من صورة صريع الغوانى وقد سبقه إليها الشنفرى فى تائيته المفضلية (١):

كأنَّ لها فى الأرْضِ نِسْياً تَقصُّه　　عَلَى أمِّها وإن تُكَلِمْكَ تَبْلتِ

وفى صورة الخال يقول العباس بن الأحنف (٢)

لَخَالٌ بذاتِ الخَالِ أحسنُ عِنْدَنا　　من النُكْتَةِ السَّوداء فى وَضحِ البَدْرِ

فيقول صريع فى صورة تشبيهية من نفس القبيل (٣):

وخالٍ كَخالِ البَّدْر فى وَجْهِ مِثْلِهِ　　لقينا المُنى فيه فحَاجَزَنا البذلُ

وفى صورة القضيب ودعص الرمال يقول صريع (٤):

ومَمْكُورَة وردِ الشَّبابِ كَأنَّهَا　　قَضِيبٌ عَلَى دِعْصٍ منَ الرَّمْلِ أهْيَلِ
خَلَوْتُ بهَا واللَّيْلُ يَقْظَانُ قَائِمٌ　　على قَدم كَالرَّاهِبِ المُتَبَتِّلِ

فهو مسبوق إلى صورة الدعص عند طرفة فى قول (٥):

وتَبْسِمُ عَنْ المَى كأنَّ مُنَوَّراً　　تَخَلَّلَ حرَّ الأرض دِعْصٌ لَهْ نَدى

وصورة القضيب ودعص الرمال كثيرة فى الشعر القديم، وهى عند ذى الرمة (٦).

سَيْلا من الدعص أغْشَتْه معارفها　　نكْبَاء تسْحَبُ أعلاه فيَنْسَحِبُ

ومنها يبدو أن صريعا قد استفادفى الشطر الثانى من البيت الثانى من امرئ

---

(١) المفضليات / ٣٠٢

النكباء: كل ريح انحرفت بين ريحين.

أعلا هذا السيل سال من الدعص وليس سيل مطر وإنما هو رمل انهال إلى هذه الدمنة فغطى آثارها.

(٢) كتاب الصناعتين / ٩٧

(٣) الديوان / ٣٣٢

(٤) الديوان / ١٤٣ - ١٤٤

(٥) شرح القصائد العشر ٩٠ (المكتبة العربية بحلب ١٩٦٩).

(٦) ديوان ذى الرمة / ٥

القيس، آخذا منه بعض الألفاظ، وإن اختلف المشبه إلا أن المشبه به قد اتفق عند كل منهما، وهو الراهب المتبتل الذى ظهر عند امرئ القيس فى تصوير فتاته (١):

تُضِئُ الظَّلَامَ بِالعِشَاء كأنَّها   منارةُ أمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ

وهى عند صريع فى تصوير الليل (٢):

خَلَوْتُ بِهَا واللَّيْلُ يقظانُ قائم   عَلَى قَدَمٍ كَالرَّاهِب المتَبَتِّلِ

وتتكرر صورة الرحيل بشكل قريب إلى المعاصرة بالنسبة للشاعر، وكأنما غلبت عليه روح التجديد فى معالجة صور الرحلة القديمة، وإن كان لم يعدم التأثر بالآخرين، فالصورة متبادلة بين صريع الغوانى وبين إسحاق الموصلى فى قول الأول (٣):

فلما استردّت من دُجَى الليلِ دَوْلةٌ   وكاد عمودُ اللَّيلِ بالصُّبْحِ يَنْجَلِى
كَرَرْنَا أحادِيثَ الوَّدَاعِ ذَمِيمَةً   ليبلُغَ كُلَّ حاجَة غير مُعْجِلِ
فَلَمْ تَرَ إلا عبْرة بعْد زَفْرَةٍ   مُوَدِّعَة أوْ نَظْرَة بِتأمُّلِ

وقول الثانى (٤):

تَقَضَّت لُبَانات وجَدَّ رَحيل   ولَمْ يُشْفَ منْ أهْلِ الصَّفَاءِ غَلِيلُ
ومُدَّتْ أكُفٌّ للصَّفَاء فَصَافَحَتْ   وفَاضَتْ عُيُونٌ لِلفرَاق تَسِيل
ولابُدَّ للألاَّفِ مِن يومِ لَوْعَةٍ   إذا مَا خَلِيلٌ بَانَ عنه خَلِيل
وكَمْ مِن دَمٍ قد طلَّ يَوم تحمَّلتْ   أوانسُ لا يُودى لَهُنَّ قَتِيل
غَدَاةَ جَعَلْتُ الصَّبْرَ شَيْئاً نَسيتُه   وأعْوَلْتُ لَوْ أجْدَى عَلَيَّ عَويلُ

ويأتى التشابه والتكرار فى تركيز الشاعر والمغنى كليهما على مشهد الرحيل، وتصوير المرأة فيه من خلال معاناة كل منهما إزاءه، إذ يصيبه الغليل وهو يصافحها باكيا عاجزا عن تحمل لوعة الفراق، مما ينسيه الصبر عند إسحاق، ويفقده الأمل عند صريع الغوانى.

---

(١) شرح القصائد السبع للزوزنى / ٢٣

(٢) الديوان / ١٤٤

(٣) الديوان / ١٤٥

(٤) المختار من شعر بشار / ٢٤٥

ويبدو تشابه الصور هنا دليل التأثر والتأثير بين الشاعر وأبناء عصره، وليس دليلا على صفاء التجربة وصدقها مما ينفيه من صور أخرى لصريع (١):

خَلَعْتُ فى الحُبِّ مَاجِناً رَسَنِى   كَذاكَ فى الحُبِّ يُخْلَعُ الرَّسَنُ

فقد خلع فى الحب الماجن رسنه، وشرط الحب - فى نظره - أن يخلع الرسن، مدركا بذلك طبيعته الأصيلة من خلال هذا التيار اللاهى إذ يتخيل من يشككه فى حبه (٢):

وقائلٍ لَسْتَ بالمحِبِّ ولَوْ   كُنْتَ مُحِبًا هَزِلْتَ مُذْ زَمَنِ

وهى صورة جزئية لا تخفى دلالتها الفنية على جانب هام أثر فى تعبيرية مسلم وإبداعه للصورة الغزلية التى راح يرسمها منطلقا فيها من واقع لهوه ومجونه.

وهكذا يتمثل غزله فى كثير من الصور واللوحات التى تفيض حيوية وحركة ورقة وشعورا، يتمثل فى بعضها حالات العاشقين فيأتى بالبُؤس والعبرات، وغيرهما من معالم الحب المضنى، والأشجان الثائرة، والصيحات الأليمة التى تصل إلى الملتقى، فيكاد يتفاعل مع صريع الغوانى فيها - وإن كانت مفتعلة - وفى هذا من القدرة الفنية كثير.

أما عن صدقه فى حبه أو تصنعه، فمن المقبول أن يكون قد عشق وعرف ما فى الحب من لذة وألم، دليل ذلك ما يوجد فى شعره - أحيانا - من عاطفة صادقة توهم بعدم مجونه فى كل أهوائه، ولكنه فى الكثرة الغالبة من شعره لم يكن كذلك، بل كان أكثر وضوحا وأصدق تعبيرا عن ذاته اللاهية.

«فهو لا يستنكف من أن يذكر لك موضع العفة وموضع التهمة من حبه بلفظ صريح ومعنى أصرح» (٣).

ومن المقبول أيضًا أن تكون هذه العاطفة التى سيطرت عليه، وحبه للهو وشعرائه قد دفعاه إلى أن ينحو نحو الحضريين، فيقتفى أثر زعيمهم - ابن أبى

---

(١) الديوان / ١٧٥

(٢) الديوان / ٢٧٤

(٣) جميل سلطان. صريع الغوانى / ١٨٤

ربيعة – ويصطنع أسلوبه فى القص والحوار، مستعينا بهما فى صوره الغزلية الموروث منها والجديد على السواء.

لقد راح يردد من صفات فتاته كثيرا مما ردده شعراء الغزل العربى، فمحبوبته خود، خريدة، منعمة، لعوب، نجلاء، حوراء، وسنانة، ذات غنة، بيضاء اللون، حمراء الخد، فاحمة الشعر، رقيقة الجلد، ناعمته، مثقلة الأرداف، هضيمة الكشحين، إلى ما يشبه ذلك من الصفات التى سبقه إليها شعراء آخرون، سبقه بعضهم، وعاصره البعض الآخر من شعراء الحواضر ولا سيما ما يتعلق منها بالطيف والعذال والرقباء (١).

ومهما يكن من أمر فإن وصف صريع الغوانى لصاحبته – عامة – حين جاء جزء منه مشابها لحديث الشاعر القديم ومتقمصا شخصيته، ولم يخل من جديد استمده من وحى بيئته، ووضعها الحضارى، محاولا فى ذلك أن يجمع بين القدم والحداثة، بإضافة ما استطاع من «رتوش فنية» للصورة القديمة، فتشبيه الرضاب بالخمور كثير فى الشعر القديم، فمنذ العصر الجاهلى يقول عروة بن الورد (٢):

بآنِسَةِ الحَديث رُضَابُ فِيها   بُعَيْدَ النَّوْم كالعِنَبِ العَصير

ثم يأتى صريع الغوانى، فيجدد فى الصياغة، ويجود فى الصورة (٣):

أريقاً من رُضَابٌ أم رحيقا   رشفتُ فكنتُ من سُكْرِى مُفِيقَا
وللصهباء أسماء ولكن   جهلتُ بأنَّ فى الأسْمَاءِ ريقا

وما رواه عنه أبو الفرج يكشف عن دوافعه إلى هذا التجديد، نتيجة كثرة مجالسه مع ندمائه: «أمره أبو الفضل بن يحيى بالجلوس معه، والمقام عنده لمنادمته، فأقام عنده، وشرب معه، وكانت على رأس الفضل وصيفة تسقيه كأنها لؤلؤة، فلمح الفضل مسلما ينظر إليها، فقال: قد – وحياتى يا أبا الوليد – أعجبتك، فقل فيها أبياتا حتى أهبها لك فقال (٤):

---

(١) انظر – العمدة: ١/ ١٥٠

(٢) الأغانى (ط. دار الكتب المصرية) ٣ / ٧٧

(٣) الديوان / ٣٢٨

(٤) الديوان / ٣٤٣ – ٣٤٤

إنْ كُنتِ تَسْقِينَ غير الرَّاح فاسقِينِى   كأسًا الذُّ بها من فِيكِ تَشْفِينى
عَيْنَاكِ راحِى ورَيْحانى حَدِيثُك لى   ولَوْنُ خَدَّيْكِ لَونُ الوَرْدِ يَكفِينِى
إِذا نَهانِى عنْ شُرْبِ الطَّلاَ حَرَجٌ   فَخَمْرُ عَيْنَيْكِ يُغْنِينِى ويَجْزِينِى
لَولاَ عَلاماتُ شَيْبٍ لَوْ أتَتْ وعَظَتْ   لَقد صَحَوْت، ولكن سوف تَأتِينِى
أرضِى الشَّبابَ فإن أهلَك فَعَنْ قَدَر   وإنْ بَقِيتُ فإنَّ الشَّيْبَ يُسْلِينِى

فقال: خذها بورك لك فيها، وأمر بتوجيهها مع بعض خدمه إليه» (١).

فعيناها بالنسبة لصريع الغوانى هما الراح وحديثها الريحان ويكفيه فها خمر عينيها إثراء لروح الشباب وإلا فالشيب أولى به، من هذه الرواية لا يخفى صحة ما ذهب إليه ابن قتيبة من أن شعراء العرب ونقادهم لم يكونوا يجهلون أثر الانفعالات القوية فى إجادة الشعر، وضرب مثلا لذلك يقول عبد الملك لأرطأة بن سهية: «هل تقول اليوم شعرا، قال: كيف أقول وأنا لا أشرب ولا أطرب، ولا أغضب، وإنما يكون بواحدة من هذه» (٢).

فلم يخرج صريع الغوانى على القاعدة فى مجلسه المذكور فى رواية الأصفهانى، بل راح يمزج فى صورة الغزل بين المحبوب والخمر، مصورا بذلك شقين أساسيين تقوم عليهما حياته اللاهية، وهذه محاور فلسفته التى مرت بنا من قبل، وقد أثارت خلافا بين دارسيه حول جوهر حياته، وهل بدأها لاهيا أم جادا؟ إذ يمكن التوفيق بين القولين من خلال شعره وصوره، حيث سار فى بعضها على نهج القدماء، ومنهم من هو معروف بالخلاعة والعبث، رائده فى ذلك طرفة بن العبد، والأعشى وامرؤ القيس، وهو لم يبعد كثيرا عن مغامرات الأخير بين الخمر والمرأة فى لهوه، فيقول صريع الغوانى (٣):

وَيَوْم من اللَّذَّات خالَسْتُ عيشه   رَّقِيبًا على اللذاتِ غَيْرَ مُغَفَّلِ
فَكُنْتُ نَدِيمَ الكَأسِ حَتى إذا انْقَضَتْ   تعَوَّضت عنها رِيق حَوْراءَ عَيْطَلِ

---

(١) الأغانى: ١٨ / ٣٤٢

(٢) الشعر والشعراء / ١٨

(٣) الديوان / ١٤١ - ١٤٢

ليستمر فى رسم الصورة العابثة على هذا النحو على مدار القصيدة، وليبدو قريبا فى ذلك من الملك الضليل فى تصويره المتحلل لغزله فى المرأة ومغامراته معها.

لقد حدد ابن المعتز موقفه من صريع الغوانى فى هذا السياق فى قوله بأنه: «عرف بإقباله على اللهو والطرب، إذ كان يجتمع بأبى نواس وطبقته» (١).

وحدد صريع الغوانى موقفه من نفسه حين جعل صور لهوه وانغماسه فى اللذات ممهدا لسبيل القول فى الغزل:

لَمْ أصْحُ مِنْ لَذَّةٍ لا لا وَلا طَرَبِ   وَكَيْفَ يَصْحُو قَرِينُ اللَّهْوِ وَاللَّعِبِ (٢)

ومن الرجوع إلى روايات الأغانى فى حبه لجاريته، ومن صوره الغزلية المتناثرة فى الديوان، يمكن القول بأن الصورة الغزلية عنده قد مثلت فى معظمها أطراف حياته اللاهية، مع ما ظهر فى كثير منها من التقليد والتأثر بالآخرين، ربما أخلص فى حبه فترة من حياته، فكان ذلك مصدر إلهام له فى شعره، ولكن يزول هذا الاحتمال حين نرجع إلى صورة الطلل التى ألح عليها، وهو لم يعشها على أرض الواقع، فكأنه فى كلا الموقفين كاد ينجح فى تجاوز ذاته وعصره، ويتقمص شخصية الشاعر البدوى حين يبكى الطلل، وحين يشرب الخمر، وأيضاً حين يتغزل فى المرأة، إن ما اصطنعه صريع الغوانى فى هذا التيار كان مصدرا هاما من مصادر صوره القائمة على اللهو، والمراسلة والحوار، واللقاء والطيف، والدمى ورمان الصبا، والترائب الفاتنة والدلال، والحديث الساحر ولمس الأرداف، ولثم الترائب والنداء: يا سيدى وسالبى، وصياح صريع (٣):

مَا لَذَّةُ الدُّنْيَا إذَا مَا لَمْ تَكُنْ   فِيهَا فَتَى كَأسٍ صَرِيعَ حبائبِ

* * *

---

(١) طبقات الشعراء / ٢٠٧

(٢) الديوان / ٢٠٩

(٣) الديوان / ١٨٨

(٤)

لوحة المدح بين الاتباع والابتكار

من المسائل الواضحة فى شعر المديح أنه لم يكن غير ذى قيمة ، وإن كان من الواضح أيضا أن الشعراء قد ترسم بعضهم خطى بعض ، فصدحوا جميعا بأصوات متشابهة ، وكثر فى شعرهم التزيين والنفاق ، والخداع ، والمبالغة ، التى لا أساس لها من الواقع ، ولكن هذا لا يحول دون احتواء قصيدة المديح على ملامح الثراء الفنى والفكرى فى صورها الفنية ، حين تكشف عن الرؤى الفكرية لأصحابها، خاصة من راح منهم يرسم لوحات يصوغها من صندوق أصباغ عصره حينا أو ينقلها جاهزة من النمط التصويرى الموروث حينا آخر .

وفى العصر العباسى يظهر التصنيع طابعا مميزا فى شعر المديح ، حيث استعان الشعراء بألوان الصنعة ، محاولين بها - فى أغلب الأحيان - أن يغطوا ما لديهم من نقص فى العاطفة والإحساس ، فلجأوا إلى المبالغة فى وصف ممدوحيهم بصفات مثالية مطلقة ، يغلب عليها طابع التعميم والتجريد وعدم التبرير ، وأصبح الشاعر بوقا للعظماء، يعلى من شأنهم ويذيع أخبارهم ، وما ينسب إليهم من صفات وأخلاق ، مما أدى إلى التشابه الواضح فى لون صورة الممدوح وأبعادها الفنية، فقلما يتميز ممدوح عن آخر إلا فيما تسهم به قريحة الشاعر من تجديد ، وما تنتجه من أقوال خاصة بها « فلكل أمير صفات فائقة فى الحرب ، والشدة ، والبأس والسخاء ، ولكل عالم بحر زاخر من صفات المعرفة ، والعقل ، ولقد زاد الإقبال على المدح لأنه سبيل الرزق ، ولأن العظماء فى حاجة إليه بسبب ما قام بينهم من تنافس ، وقد بلغ الغلو فيه حدا مقيتا » (١) .

ومن الملاحظ أن التطور الذى أصاب الشعر العربى فى عصر بنى العباس لم يتطرق إلى الفنون مثلما تطرق إلى العملية الشعرية ذاتها : « وإنه ليندر أن تجد بين

---

(١) حنا الفاخورى . تاريخ الأدب العربى/ ٣٦٨

الشعراء العباسيين من ابتدع فنا جديدا ، ولكنك مع ذلك تحس بأن شعر أبى نواس وبشار ومسلم وابن الرومى وأبى تمام ، هو غير شعر الجاهلية وشعر الأمويين ، فلقد حافظ المديح على كيانه ، وبقى يسير على تقاليده الفنية القديمة ، وخصائصه الأولى ، وعناصره الجوهرية ، وشخصيته التى فرضها على أصحاب الجديد ، ولكنه لم ينج من تبدل فى معانيه ، وتجدد فى أساليبه ، وتنميق فى إخراجه ، وزخرفة فى صياغته » (١) .

وكان من المتصور أن يجيد الشاعر إشباعا لذوقه الفنى ، مهما اختلفت ظروف حياته بين الفقر والغنى،أو بين السخط والرضا ، ولكن الواقع الفنى جاء بغير ذلك حين أصبح الشعراء فى هذا العصر « أداة من أدوات الزينة ، وطرفة جميلة تحلى بها الدور والقصور ، ولهم فى ذلك بعض العذر ، فمن هؤلاء من يرى من هو أقل منه - شعرا أو فنا - يعمل بيتين أو ثلاثة فى مدح أمير فينال عشرة آلاف درهم ، ثم تقوى نفسه وتسمو همته ، ويترفع عن أن يسلك مسلكه ويجرى مجراه ؟ لقد كان من نتائج هذا كله أن أصبح أكبر مجرى يصب فيه الشعر هو المديح ، وهو باب أبعد ما يكون - فى نظرنا - عن الشعر الصحيح ، وتعاقب الشعراء يصوغون معانيه السائغة ، وغير السائغة ، حتى ارتشفوا آخر نقطة منها ، بينما الأبواب الأخرى من وصف عاطفة سامية ، وتحليل لشعور بجمال الطبيعة وجمال الزهور ونحو ذلك لم تمس إلا مسا رقيقا » (٢) .

ووصل الإسراف ذروته فى المديح عند الشعراء المحدثين فى العصر العباسى ، مما دفع الأستاذ الرافعى إلى القول : « وقد قل من المحدثين من لا يحترف المديح ، ويجعله عمود شعره ، وموضع كده وإجادته ، وقد جرأهم على ذلك جود الخلفاء والأمراء ، ورغبتهم فى اصطناعهم ، وتسنية الجوائز لهم من أجل ذلك » (٣) .

ويتفق هذا القول - فى جوهره - مع المقولة النقدية العامة التى تنتهى إلى

---

(١) أحمد أبو حاقة . فن المديح وتطوره فى الشعر العربى/ ٢٠١

(٢) أحمد أمين . ضحى الإسلام/ ١٣٦

(٣) مصطفى الرافعى . تاريخ آداب العرب : ٣/٩٤

أن المجتمع البرجوازى : « يتحول فيه كل شىء إلى سلعة تباع وتشترى ولا يكون محيص للشعر من أن يصبح - بدوره - سلعة يبيعها ناظموه للمدوحين ، حتى يضمنوا الحصول على رزقهم ، وإذا لجأ صغار الشعراء إلى المداهنة والرياء فإن الشعراء الموهوبين يترفعون عن ذلك ، وينوهون بالمثل الفضلى ، وينسبونها إلى الممدوحين ، فيحثونهم على التمسك بها ، وهم يزهون بمدائحهم حتى على الخلفاء » (١) .

ويبدو من السهل إدراج مسلم ومعاصريه فى دائرة هذا الشعر المدحى القائم على المداهنة والرياء ، وإن كان المهم هنا أولا هو الوقوف على الموروث فى هذا الشعر ، وختاصة فى الصورتة المطروحة للمدوح فى شعره .

لقد جاءت الصورة النمطية عند شعراء هذا العصر فى هذا الغرض بالذات «تحمل إشارات صريحة إلى الحقائق ، وتنعتها باعتبارها أشياء عامة، ثم تصنفها باعتبارها ذات علائق مطلقة ، وهى هنا وهناك تتم تحت تأثير مفهومين : مفهوم الصنعة ، ومفهوم النمط ، فإن الغاية التى تسعى أية صنعة لتحقيقها تدرك دائما باعتبارها شيئا متفردًا ومهما كان تعريف هذه الصنعة دقيقاه، فإنها تعرف دائما على أنها إنتاج شىء له خصائص ، يمكن أن تشاركه فيها أشياء أخرى ، ويقال مثل ذلك عن النمط أو الطراز ، فأنت إذا أردت إنتاج نمط ، أو تحقيق نمط معين ، فما عليك إلا أن تقدم صورا للعلاقات الإعلائية التى يتصف بها نوع الموضوعات التى تتحدث عنها ، كأن تظهر الملوك والقواد والأمراء فى صورهم النمطية ، والممدوحين فى صورهم النمطية ، وأن تقدم القيم العليا أو المثل فى صور نمطية وهكذا » (٢) .

هذه الصورة النمطية هى خاصة أساسية من خصائص صورة العصر العباسى فى المديح ، حيث تدافع عليها شعراؤه وتزاحموا حين راحوا ينهلون مادتها من التراث ، وإذا ببعضهم يكرر البعض الآخر فى نقلها ، أو التوليد فيها ، ويدخل مسلم حلبة السباق مسلحا بطاقات فنية متميزة ، فيستفيد هو الآخر مما يدور فى

---

(١) محمد مفيد الشوباشى . الأدب ومذاهبه/ ٦٣

(٢) نعيم اليافى . الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث/١٦٢

الساعة ويفوز فى جولات كثيرة فى سوق النفاق والنفعية إعتمادا على ما وعاه من صور التراث ومنها طبيعة الشكل الفنى ابتداء من صياغة المقدمات ، « لقد كان معظم الشعراء القدامى يستهلون قصائدهم فى هذا الغرض عادة بالغزل ، فجاء مسلم ، واتبع هذه السنة فى معظم الأحيان ، ولذا يبدو - على الظاهر - أنه لا جديد عنده فى هذا الباب »⁽¹⁾ .

ومع هذا يبقى لمسلم أنه لم يقف مكتوف اليدين عند حدود الصورة التقليدية إذا حاول أن يوفق بينها وبين ظروفه الخاصة ، يظهر هذا بشكل واضح فى بعض قصائد مدحه التى نظمها فى مرحلة متأخرة من حياته ، يرى فيها الصورة الغزلية مرفوضة بالنسبة لهذه المرحلة :

قَد أطَّلَعْتَ عَلَى سرِّى وإعْلاَنِى   فاذْهَبْ لِشَأْنِكَ لَيْسَ الجَهْلُ مِنْ شَانى (٢)

ليخرج هنا عن مسلك القدماء فى المقدمات الغزلية لقصائد المديح ، وكأنه يرى أن التقليد الفنى يقتضى منه الافتتاح بهذه الصورة ، ولكنه وجد - من ناحية أخرى - أن هذه الصورة لا تتلاءم مع سنه ، عندئذ طلب من صاحبه ألا يضطره إلى هذا الغزل ، فقد تخطى مرحلة الجهل التى تعتبر مهدا لمثل هذه الصور الغزلية .

ويبدو أن جاذبية القديم كانت أقدر على جذب الشاعر من إرادته الفردية ، فلم يتخلص تماما من تقاليده ، فهو يذكر حبه القديم حين كان دم الصبا يملأ عليه حياته شبابا وأملا ، فهذه محاولة منه للتقريب بين الذات والشعر ، يحاول فيها أن يتجه نحو ذلك التجديد، وإن شغلته - بالدرجة الأولى - المزاوجة بينه وبين القديم .

من هذه الزاوية تبدو محاولات التجديد واردة منذ مطالع قصائد المديح فى شعر مسلم ، وإن كان لا يرسم فيها صورة ممدوحه إلا بعد التقديم بالصورة الغزلية ، كما صنع القدماء فى بكاء الأطلال مما أوقعه فى حيرة عبر الازدواجية الفنية التى عاشها فى صوره فى الأغراض الشعرية الأخرى .

---

(١) فؤاد ترزى . مسلم بن الوليد/ ١٤١

(٢) الديوان/ ١٢١

وتمثل مدائح مسلم كثرة غالبة فى شعره ، استطاع أن يستودعها فنونا كثيرة وأدوات متعددة من أدوات التصوير من استعارات ومجازات ، خرج فيها عن المألوف إلى حد ما ، وإن كان هذا ينسحب على الصياغة ، حيث ظلت عناصر التشبيهات القديمة المألوفة حية فى شعره ،وإن نجح فى إبراز بعضها متضامنا مع معطيات الحياة الحضارية الجديدة « وتكرر فى شعره ألفاظ بعينها وردت فى شعر المديح ، مثل كلمة الصبا والغزل والأعين النجل حين يفتتح المديح بالغزل التقليدى جريا على عادة السابقين » (١) .

إن إيراد المديح - على هذا النحو - لا يكاد يكشف أوجها للاختلاف بينه وبين موروث الجاهلية ، أو صدر الإسلام أو العصر الأموى فى طبيعة منهجه ، ويبقى للمتأخرين الإجادة فى الصياغة « وكان القسم الأعظم من الشعراء يبتدئون بالغزل ، ثم يستطردون منه للمديح ، وكان من يقتضب ذلك اقتضابا، ومنهم من يجعل رابطة بين الغرضين حسنت أو ساءت ، وقد كان لمسلم حظ فى ذلك جميعا » (٢) .

وتدرجا مع صورة مسلم فى المديح تظهر متميزة فى طابعها البسيط الذى يستغل فيه قدراته اللفظية دون حاجة إلى كثير من الابتكار ، وإن كانت قد حازت إعجاب القدماء ، فهو يصور ممدوحه يتحدى الناس بالزجل وكذلك أدواته القتالية (٣) :

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فى يَوْمِ ذِى رَهَجٍ   كَأَنَّهُ أجَلٌ يَسْعَى إلَى أمَلِ
يَنَالُ بِالرِّفْقِ مَا يَعْيَا الرِّجَالُ بِه   كالمَوْتِ مُستَتْعَجِلا يَأتِى عَلَى مَهَلِ
يغدُو فتَغْدُو المَنَايا فى أسنَّتِهِ   شوارِعًا تَتَحَدَّى الناسَ بالأجَل

فهو يوفى على المهج بالقتل ، ويعمل فيها عمل الأجل فى الأمل ، كما يعمل عمل الموت فى النفاذ ، وهو رجل يأخذ أمره على مهل حتى يأتى على جميع مطالبه كالموت فى تنفيذ مهمته متمهلا . وفى نفس القصيدة نجده يقول (٤) :

---

(١) يوسف البلقاس .البديع حتى القرن الرابع ٢/٦١ (رسالة ماجستير).

(٢) محمد جميل سلطان . صريع الغوانى/ ١٥٤

(٣) الديوان ٩-١١

(٤) الديوان/٩

يَشْغَى الوَغَى وشِهَابُ المَوْتِ فى يَدِهِ   يَرْمِى الفَوَارِسَ والأبْطَالَ بالشُّعَل

ليعرض صورة جزئية تظهر فيها صنعته جيدة ، كما يظهر فيها قوة نسجه ، وإن كانت معانيها تظل مختفية وراء عمق اللفظ « لا هى من ذات الشاعر ولا هى من ذات الممدوح ، فلم يبق إلا أنها من صنعة شاعر يملك ناصية فنه» (١) .

وممدوحه حين يقود المعركة يعود الطير عادات تجعلها تتبعه فى كل حروبه على حد تصويره فى قوله (٢) .

قَدْ عَوَّد الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بهَا   فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِى كُلِّ مُرْتَحَلِ

وهى صورة رسمها النابغة الذبيانى فى الجاهلية فى قوله (٣) :

إذا ما غَزَا بالجيش حَلَّق فَوْقَهُم   عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِى بِعَصَائِبِ
جَوَانِحَ قَدْ أَيْقَنَّ أنَّ قَبِيلَه   إِذَا مَا الْتَقَى الجَمْعَانِ أوَّلُ غَالِبِ

وفى مشهد آخر راح يرسم صورة الذئاب و النسور والطيور ، وقد وقعت على جثث القتلى وهى صورة متداولة معروفة ، يقول فيها مسلم (٤) :

لَوْ حَاكَمَتْكَ وَطَالَبَتْكَ بِذَحْلِهَا   شَهِدَتْ عَلَيْكَ مَلاَحِمٌ وَنُسُور

وهى صورة صفق لها النقاد العرب القدماء « فلو حاكمته الفرقة والعصب التى لقيته فى مطالبته عمن قتل منها لشهدت عليه الثعالب والنسور » (٥) .

وفى صورة ثالثة يستغل الطير أيضا عنصرا من عناصر التصوير ، وهو يصور أجساد المارقين بعد انتصار الممدوح ، والطير تأكلها فى قوله (٦) .

خلفت أجسادهم والطير عاكفة   فيها وأقفلتهم هاما مع القفل

---

(١) د. محمد الههياوى . الطبع والصنعة في الشعر/١٠٦
(٢) الديوان/١٢
(٣) ديوان النابغة/ ٤٣
(٤) الديوان/٢٢٣
(٥) انظر فى ذلك : الموازنة : ١/١٢٩، كتاب الصناعتين٢٢٥- ٢٢٦ ، الوساطة.٢٧
(٦) الديوان/٢١

وإذا الطير تتغنى وتشدو بممدوحه فى صورة أخرى (١) :

إذَا عَلَوْا مَهْمَهًا كَانَ النِّجَاءُ لَهُمْ   إنْشَادَ مَدْحِكَ إفْصَاحًا وَتَرْنَامَا
لَوْ كَانَ يَفْهَمُ رَجْعَ القَوْلِ طَائِرُها   غَنَّى بِمَدْحِكَ فِيها بُومُها الْهَامَا

فإذا بممدوحه فى هذه الصورة - نظرا لما أسداه للبلاد من أمان وخير - يستحق ما حدث من الركبان ،وهم يجتازون القفار منشدين مدحه بإفصاح من اللفظ ، وترنيم من القول ، ويساعدهم على ذلك سرعة المسير ، ويتخيل الشاعر طيور تلك الفلاة تغنى وتنشد وتردد رجع أقوال الركبان وأنغامهم الرائعة فى ممدوحه ، لو أنها فهمت ما هم قائلون .

ثم يختم الصورة بمشهد تقليدى من صور الأداء الموروث :

لَوْ لَمْ تَكُونُوا « بَنِى شَيْبَانَ » مِنْ بَشَرٍ   كُنْتُمْ رَواسى أطْوَادٍ وَأعْلاما (٢)

ليوجز فيها ملامح البطولة والشجاعة والرزانة التى يتمتع بها ممدوحه وقومه متخذا من الجبل - فى ثباته ورسوخه اتزانه - طرفا من طرفى الصورة اعتمادا فى ذلك على صورة الفرزدق (٣) .

أَحْلامُنَا تَزِنُ الْجِبَال رَزَانَةً   وَتَخالُنا جِنًا إذَا مَا نَجْهَلُ

أو صورة جرير (٤) :

ألَمْ تَرَ أنَّ عِزُّ بَنِى تَمِيمٍ   بَنَاهُ اللَّهُ يَوْمَ بَنَى الجِبَالاَ
بَنَى لَهُمُ رَوَاسِى شَامِخَاتٍ   وعَالَى اللَّهُ ذِرْوَتَهُ فَطَالا

أو صورة جرير أيضا (٥) :

ولَقَدْ بَنَى لَكَ أرْقَم ومُطَرِّفُ   بَيْتًا رَفِيعَ السُّمْكِ عَز فَطَالاَ

---

(١) الديوان/ ٦٧- ٦٨

(٢) الديوان/ ٦٨

(٣) الأغانى : ٣٠٦/٢١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

(٤) ديوان جرير: ٢٩/١

(٥) نفسه/٢٠٧

وكأن مسلما راح يستمد خيوط الصورة من شعراء النقائض ، وهو يخص قوم ممدوحه بها فى قوله (١) :

كَبِيرُهُمْ لا تَقُوم الراسيَاتُ لهُ حِلْمـا وَطِفْلُهُم فِى هَدْىِ مُكْتَهِلِ

فكبيرهم لاتقوم له الجبال الراسيات الثابتات فى الحلم ،فهو أرزن من الجبال كما أن أطفالهم يتمتعون برزانة الكهول .

ويصور مسلم شجاعة ممدوحه معتمدا على صورة جرير فى قول الأخير (٢) .

كَأنَّ نُفُوسَ القَوْمِ فَوْقَ رِمَاحِنَا غَداةَ الوَغَى تِيجَانُ كِسْرَى وقَيْصَرا

لينقلها مسلم فى قوله (٣) :

يَكْسُو السُّيوفَ نُفُوسَ النَاكِثِينَ بِهِ وَيَجْعَل الهَامَ تِيجَانَ القَنَا الذُّبلِ

وفى مشهد آخر من مشاهد القتال يرجع به البعد الزمنى إلى الجاهلية ، وإن كان يخرج منها إلى الفخر مميزا نفسه على الفرزدق ، كأنه يشبع رغبة فنية تلح عليه فى منازلة فحول المدح الأموى مشتغلا فيها ما يروى عن كهام سيف الفرزدق فى قوله (٤) :

عَجَلَتْ يَدَاكَ لَهُ بِضَرْبَةِ خلْسَةٍ سَبِقَتْ بِحَدِّ السيْفِ حَدَّ المجْسدِ
فَكَتِلْكَ لاَ تِلْكَ التِى ضَاقَتْ بِهَا كَفُّ « الفَرَزْدَقِ » إذْ يُقَالُ لَهُ : قَدِ

وهو يتأثر بلفظة سريعة من مشهد عنترة بن شداد فى قوله المشهور (٥) :

جَادَتْ يَدَاىَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ وَرَشَاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ

ومن سمات الشجاعة التى طالما اعتز بها الشاعر العربى ، وحرص على إرسائها ضمن رصيد ممدوحه صفة الطول ، قال ابن أهبان الفقعسى يرثى أخاه (٦):

---

(١) الديوان/١٦

(٢) الوساطة : ٢٢٩/١

(٣) الديوان/١١

(٤) الديوان/ ٣٣٥

(٥) ديوان عنترة/ ١٤٩

(٦) المرزوقى. شرح ديوان الحماسة : ١٦٦/٢

طَوِيلُ نِجَادِ السَّيْفِ يُصْبِحُ بَطْنُهُ   خَمِيصًا وَجَادِيهِ عَلَى الزَّادِ حَامِدُ

فهو حسن القوام ، تام الجسم ، طويل حمائل السيف إذا ما أقام فى الحى ، وفى السفر تراه يؤثر غيره بالزاد ، ابتغاء حمد مجتديه حين يعطيه زاده ، ويأتى مسلم بصورة مشابهة ، وإن كان ينقلها من الرثاء إلى المديح (١) :

يَطُولُ مَعَ الرُّمْحِ الرُّدَيْنِى قَامَةً   وَيَقْصُرُ عَنْهُ طُول كُلِّ نِجَادِ

ومن صور شجاعة الممدوح عند مسلم ما يعرضه من إجادته الإغماد فى عدوه :

وَرَأسُ « مِهْرَانَ » قَدْ رَكَّبْتَ قُلَّتَه   لَدَنَا كَفَاهُ مَكَانَ الليتِ وَالْجِيدِ (٢)

إذ يستقيها من قول بعض الفرسان (٣) :

جَعَلْتُ السَّيْفَ بَيْنَ اللَّيتِ مِنْهُ   وَبَيْنَ سَوَادِ لحيه عِذَارَا

وإن كان الإغماد عند مسلم أشد فى تأثيره ، من وضع العذار عليه .

وتظهر ملامح البداوة كاشفة عن طبيعتها البيئية فى بعض صور المديح عند مسلم ، كما فى قوله (٤) :

وأَبْتَعِثُ الآمَالَ ثُمَّ أرُدهَا   إلَيْكَ لِيَوْمٍ مَا ومَضْرِبُهَا مَحْلُ

حيث يجسد الآمال ، وهو يدفعها ليوم ما من الدهر ، فيستلهم هنا صورة بدوية حين يجعل هذه الآمال التى كانت منبسطة فيه أيام خموله كأنها تجول منه - يومئذ - فى مرعى جدب.

ثم تمتد عنده صورة المديح إلى إطار أوسشع من حدود شخصية الممدوح وصفاته، لتحتوى إنجازاته وصنائعه الحربية من إنتصارات وحروب تكشف نتائجها

---

(١) الديوان/٣٣١
(٢) الديوان/١٦٣
(٣) كتاب الصناعتين/٢٠٢
(٤) الديوان/٩٥

عن شجاعته وثباته، وهو ما حاول مسلم أن يرسمه لممدوحيه من القادة والأمراء، يقول فى جعفر بن يحيى (١) :

دَاوَى «فِلَسْطينَ مِنْ أدْوَائِهَا بَطَلٌ   فِى صورَةِ الْمَوتِ إلاَّ أنَّهُ رَجُلُ
فِى عَسْكَرٍ تشْرِقُ الأرْض الفَضَاء بِهِ   كاللَّيْلِ أنْجُمُهُ القُضْبَانُ وَالأسلُ
لاَ يُمْكِنُ الطَّرْف منه أنْ يُحِيطَ بِهِ   مَا يَأخُذُ السَّهْلُ مِنْ عُرْضَيْهِ وَالْجَبَلُ
سَلَّ المَنُون عَلَيْهم من مَنَاصِلِه   مِثْلَ العَقِيقِ تَرَامَى دُونَه الشعلُ
مِنْ بَعْدِ مَا عَظُمَتْ فِى الدِّينِ شَوْكَتُهَا   واستذأبتْ شَاتُهَا واسْتَأسَدَ الوَعلُ

فممدوحه رجل مخيف مفزع ، يرتعد منه أعداؤه ، وهو كالموت يأتى عليهم بجيشه الضخم العظيم الذى يتجاوز مرأى العين ،وهو كثيف كقطع الليل ، وسلاحه كثير لامع مضىء.

وعلى نفس المنوال ينسج خيوط صورة أخرى ، تشمل الأداة ، والمهزوم والمنتصر جميعا (٢) .

صَمْصَامَة ذَكَر يَعْدُو بِهِ ذَكَر   فِى كَفِّهِ ذَكَر يَفْرِ بِهِ الهَامَا

إذا ربما استمدها من عمرو بن معد يكرب فى قوله (٣) :

ذَكَرُ عَلَى ذَكَرٍ يَصُولُ بَأبْيَضٍ   ذَكَرُ يَمانٍ فِى يَمِينِ يَمَانِ

وحين يمدح خليفة المسلمين هارون الرشيد ، يرى فيه جامعا للقلوب على المودة والرخاء ، يرد الأحقاد والضغائن :

إذا اختلفت أهواء قوم جمعتهم   على العفو أوحد الحسام المهند (٤)

حيث يجمع الحلم إلى القوة ويزاوج بين الكرم والبطش وشدة البأس فى شخص الممدوح .

---

(٣) نفسه/٢٥١-٢٥٢

(١) نفسه/٦٥

(٢) الأشباه والنظائر : ١٤٦/٢

(٤) الديوان / ٧٧

وحين نظر إلى الأمين رأى فيه خليفة يجدد عهد أبيه فى البأس والشدة، فقال (١) :

خَلِيفَةُ اللَّهِ قَد ذَلَّتْ بِطَاعَتِهِ   صُعْرُ الخُدود بِرَغْمٍ مِنْ مَرَاقِيهَا
أحْيَتْ يَدَاهُ النَّدَى والجودَ فَانْتَشَرا   فِى الأرضِ طُرًا وَجَالاً فِى نَوَاحِيهَا
كَمْ مِنْ يَدٍ لأمِينِ اللَّهِ لَوْ شكرَتْ   لَقَصَّر النَّفْس عَنْ أدْنَى أدَانِيهَا

إذ يأخذ فيها من بشار أخذا طفيفا فى البيت الأول ، فى ألفاظ محددة من قول بشار فى بائيته فى مدح مروان بن محمد (٢) :

إذا المَلِكُ الجَبار صَعَّر خَدَّهُ   مشينا إلَيْهِ بِالسيُّوفِ نُعَاتِبُه

فالخليفة عند مسلم يذل العصاة ، ويصعر الخدود ، ويحيى بيديه الندى والجود ، فيعم بهما الأرض كلها ، وتنتشر مكارمه فى الدنيا ، وتقصر النفوس عن شكر آلائه ونعمه ، وراحتاه تهينان المال ، وتوبيته فى العلياء مكرمة يقصر النجم عن أدنى مراقيها ، وهو لو حُسبت عطاياه وعدت فضائله لفشل فيهما من يحاول الحصر ، لأنه ثبت دعائم الملك ، وأهلك الأعداء ، وقسم بينهم حظوظ المنايا ، ودفن الثورات ، وأخمد كل الفتن بعد أن شب أوارها .

فمسلم يعلى من شأن بطولة ممدوحه وشجاعته وحكمته ، ويمتدح دور الخليفة فى نشر الأمن ورخاء رعيته ، وهو فى هذا كفيره من شعراء بنى العباس يضفى على المديح طابع الحماسة ، والدين ، والسياسة إلى جانب المديح الخالص الذى يرسم صفات الخلفاء ومزاياهم « لقد أحس الشعراء بالظرف الجديد والمحيط الجديد ، فأشركوا التفات الحكام إلى أحوال الشعب فى مدحهم ، وأدخلوه فى معانيهم ، ليدخلوا فى أذهان الناس أن الخليفة على صفاته الخلقية الشخصية يعنى بالمسلمين فى كل ما يلم بأمورهم ، وهكذا كسب شعراء بنى العباس للخلفاء نصر الجماهير ، وجموعهم على حبهم بأساليب مختلفة من البيان ، يوطئون بها

---

(١) الديوان / ٢١٧

(٢) ديوان بشار (ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٥) .

أكتاف المديح ، فيستعملون الصور والمعانى التى تطرب الشعب وترقص خياله ، فيقع لهم ما يريدون من مديحهم سواء أكانوا صادقين أم دعاة منجزين ، فالبيان كالسيف ، يبنى ويهدم ، ويضع ويرفع ، وكثيرا ما يضع المال فى كسب البيان ويكون المديح » (١) .

ويركز مسلم عدسته على الوجهاء والرؤساء ، ليخرج لهم ما استطاع أن يجيد من الصور ، فأجاد وأبان عن قصده ، خاصة حين سار على الطريقة التقليدية فى امتداح الشجاعة والبطولة ، فقال فى يزيد بن مزيد (٢) :

يَفْتَرُّ عِنْدَ افتِرَارِ الحَرْبِ مُبتسِمًا　　　إذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الفَارِسِ البَطَلِ

حيث يجعله يضحك فى الحرب ، لأنه يعرف أنها أقل من همه ، وأصغر من أن تخيفه ، والفرسان الأبطال من أعدائه يخشونها ، ويرتعدون من هولها . فهو على طريقة القدماء يحترم الشجاعة ، ويعتد بالبطولة ،وإن كان يتطرق فى تصويره إلى المعانى البليغة والصورة البديعة ، فيجئ بالأجل والموت والدهر ، كما يجعل الممدوح يتحكم فى المعارك والغزوات كأنه يعرف خواتيمها ونتائجها ، وهو على ثقة بالنصر (٣) :

يَنَالُ بالرِّفْقِ مَا يَعْيَا الرِّجَالُ بِهِ　　　كالمَوْتِ مُسْتَعْجِلا يَأتِى عَلَى مَهَلِ
تَرَاهُ فِى الأمْنِ فِى دِرْعٍ مُضَاعَفَةٍ　　　لا يَأمَنُ الدَّهْرَ أنْ يُدْعَى عَلَى عَجَلِ

وقد أعجب ابن المعتز بهذه القصيدة - كما أعجب بها غيره من النقاد - واختار منها البيت المشهور :

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فِى يَوْم ذِى رَهَجٍ　　　كَأنَّه أجَل يَسْعَى إلىَ أمَلِ (٤)

وجعله من عيون القصيدة ، وإن كانت القصيدة كلها عينا فى رأيه (٥) .

وزيادة فى المبالغة يأتى مسلم بالصورة معكوسة فى وصف شجاعة الممدوح فى قوله (٦) :

---

(١) لجنة من أدباء الأقطار العربية . المديح ٣٢ - ٣٣ (سلسلة فنون الأدب العربى) .
(٢) الديوان / ٩ .
(٣) الديوان ٩، ١٢　　　(٤) الديوان / ٩
(٥) طبقات الشعراء / ١١٠　　　(٦) الديوان / ٩٨ .

وَكَــأنهَ لَيْثَ الغَــابِ فِى إقْــدَامِــهِ　　　يَوْمــــا رَآكَ تُرِيدُهُ فَــــحَكَاكَــــا

أو فِى وصف كرمه (١) :

إن الـرِّفَــــاقَ أتَتْكَ تَلتَـــمِسُ الغِنَى　　　والبَـحْـرُ لَوْ يَجِـدُ السـبِـيلَ أتاكـا

فكل صورة منهما مكونة من طرفين متوازيين ، أولاهما تتجسد فيها صفة الشجاعة والأخرى تصور صفة الكرم ، وهو يقلب الصورة ،فيجعل الليث يحاكى «يزيد » فى الإقلدام ، وهو تشبيه مقلوب يحقق له ما يرمى إليه من زيادة المبالغة فى التصوير ، وكذلك جاءت صورته فى الطرف الآخر ، حيث يجعل الممدوح أكثر كرما من البحر ، ولو عرف هذا البحر سبيله إليه لأتاه سعيا .

فهو يلح على استخدام التشبيه المقلوب ،ليزيد من جمال التصوير ويؤكد الصفة التى يبغى إظهارها عند ممدوحه .

وفى صورة أخرى يأتى بنط تصويرى تقليدى للمدوح فى وصف الشجاعة أيضا، فيجعله ليثار يحمى أشباله:

حَمَى الخِلافَةَ والإِسْلاَم فامْتَنَعَــا　　　كالليث يَحْــمِى مَعَ الأشْبَالِ آجَامَا (٢)

فهو حمى رعاياه بحزمه وشجاعته ، وتمتد رعايته إلى حماية الديار والذود عنها كالأسد الغيور حين يحمى أشباله وعرينه ، فالتشبيه بالأسد قديم قدم الشعر الجاهلى ، ويظل الجديد فيه واردا حول ما جمعه الشاعر بين الإسلام والخلافة فى طرف وبين الأشبالب والآجام فى الطرف الآخر للصورة .

قد عرفت صورة الممدوح فى الشعر العربى عموما بتركيزها على جانب العطاء والكرم ، وارتبط هذا - فى مجمله - بحرفة المديح ، لارتباطها - أصلا - بما ينفحه الخلفاء والأمراء لمن يجيد من شعرائهم فى إبداع التصوير لشخصيته ومكارمه .، ولم يخش مسلم أن يكشف عن مقصده من وراء مدحه ، فهو المال وطلب العطاء ، ولذلك راح يمزج مشاهد الشجاعة بمشاهد الكرم ، محاولا بذلك أن يكسب ود ممدوحه ويستدر عطاءه وهباته ، فهو يصوره أسدا فى القتال ، وسحابة فى الكرم ، وهو يعطى حتى يمل سائله الغنى فما يستزيده بمال (٣) :

---

(١) الديوان / ٩٨ .　　(٢) الديوان / ٦٣　　(٣) الديوان / ٢٣٤ - ٢٣٥ .

فَلأنْتَ أمْضَى فِى الكفاء وفِى النَّدى   مِنْ بَاسِلٍ و رَدٍ وَغَادٍ مُرْعِدِ
أعْطَيت حَتَّى مَلَّ سَائِلُكَ الغِنَى   وَعَلَوْتَ حَتَّى ما يُقالُ لك ازْدَدِ
مَا قَصَّرتْ بكَ غَايَةٌ عَنْ غَايَةٍ   فاليَومَ مَجْدُك مِثْلَ مَجْدِكَ فِى غَدِ

وفى مدح جعفر يقول (١) :

تَدَاعَتْ خُطُوبُ الدَّهْرِ عَنْ جَارِ جَعْفَرِ   وأمْسَكَ أنْفَاسَ الرَّغَائِبِ سَائِلُهْ
هُوَ البَحْرُ يَغْشَى سُرَّةَ الأرْضِ سَيْبُهُ   وتُدْرِكُ أطْرَافَ البِلادِ سَوَاحِلُهُ
فَلَوْ لَمْ يَكُنْ فِى كَفِهِ غَيْرُ رُوحِهِ   لجَادَتْ بِهِ فَلْيَتَّقِ اللَّهَ سَائِلُهْ
تَصَدَّعَتِ الآمَالُ عَنْكَ بِألْسُنٍ   مُحَمَّلَةٍ شُكْرَ الَّذى أنْتَ فَاعِلُهْ
لَهَاجِسُ نَفْسٍ تَرْتَضِيكَ ظُنُونُهَا   أرَدٌّ لَهَا مِنْ عُرْفِ آخَرَ بَاذِلُهْ
ومَا ضَرَعَتْ لِلدَّهْرِ مِنْكَ سَجِيَّةُ   وإنْ طَرَقَتْ بِالمُقْطِعَاتِ بِلآبِلُهْ
ولِلَّهِ سَيْفٌ مَا عَلَى الأرْضِ مِثْلُهُ   مَضَارِبُهُ « يَحْيى » وَأنْتَ مَقَاتِلُهْ

فعطاؤه شامل شمول نفع البحر الذى لا يبخل على قريب ولا بعيد ، فهو يهب الجميع سحائبه « وهو لا يخضع للدهر مهما حاول الدهر قهره أو إذلاله ، حيث إن من طبعه ألا يخضع هذا الخضوع » (٢) .

ثم يتعدى الأمر - عند مسلم حدود الكرم الإنسانى العادى ، إلى حد بعيد يجود فيه الممدوح بروحه :

تَجُودُ بِالنَّفْسِ إذْ أنْتَ الضَنِينُ بِهَا   والجَودَ بِالنَّفْسِ أقْصَى غَايةِ الجُودِ (٣)

فهو يضن بنفسه فى الذم ، ويجود بها فى المحامد والمكارم أكثر من جوده بالمال ، والبخل عنده مستحسن فى ممدوحه فى المواضع التى تستوجب ذلك :

يُذَكِّرُنِيكَ الدِّينُ والفَضْلُ والحِجَا   وقِيلُ الخَنَا والحلم والعِلْمُ والجَهْلُ
فألقَاكَ عَنْ مَذْمُومِهَا مُتَنَزِّهًا   وألقاكَ فى مَحْمُودِهَا ولكَ الفَضْلُ
وأحْمَدُ من أخْلاقِكَ البُخْلَ إنَّه   بعرضِكَ لا بِالمَالِ حَاشَ لَكَ البُخْلُ (٤)

---

(١) الديوان / ١٤٦ .
(٢) محمد أحمد برانق . البرامكة فى ظلال الخلفاء / ١٨٨ .
(٣) الديوان / ١٦٤ .
(٤) الديوان ٣٣٣

ولعله تأثر فيها بقول أعرابى (١) :

رعاكِ ضمانُ اللَّه يا أم مَالِك   وللَّه عَنْ يَشقك أغْنى وأوْسَع
يُذَكِّرُنِيكَ الخيرُ والشرُ والذى   أخافُ وأرجو والذى أتوقعُ

وهنا ينطلق مسلم ليمزج لون السؤال بلون العطاء فى صورة الكرم ، وينفى ضرورة الأول أمام وفرة الثانى :

أخ لِىَ يُعْطِينى إذا ما سَألْتُهُ   ولو لم أعَرِّض بالسؤَال ابْتَدانِيا (٢)

وقد تناول هذه الصورة أبو العتاهية فى قوله (٣) :

وإنَّا إذا ما تَركْنَا السُؤَال   فلمْ نَبْغ نَائِلهُ يَبْتَدِينَا
وإنْ نحنُ لم نَبْغِ معروفَه   فمعروفُه أبدا يبتغينا

وهو يمزج صورة العطاء بوجوب الشكر للمدوح (٤) :

ظلمتُكَ إنْ لَمْ أجْزِكَ الشُّكْرَ إنَّمَا   جَعَلْتَ إلَى شُكْرِى نَوَالَكَ سُلَّمَا

مستفيدا من الحصين بن الحمام فى اللفظة الأخيرة :

فلسْت بمُبْتَاعِ الحياةِ بذلّةٍ   ولا مُرْتَقٍ مِنْ خشْيَةِ المَوْتِ سُلَّمَا (٥)

لتصل درجة كرم الممدوح عند مسلم إلى حد يجعله فيه ملتقى سبل السائلين :

لاَ يَرْحَلُ الناسُ إلا نَحْوَ حُجرَتِهِ   كالبيت يضْحِى إلَيْهِ مُلْتَقَى السُّبُلِ (٦)

فهو يعيد صياغة ما رسمه زهير فى الجاهلية (٧) :

قدْ جَعَلَ المبتغُون الخَيرَ فى هَرِم   والسائِلون إلى أبْوَابه طُرُقَا

ثمتيبدو مسلم حريصا على أن يقرن صورة الكرم بصورة الشجاعة ، وهما صفتان طالما تغنى بهما شعراء العربية منفصلين ، أو مجتمعين يقول مسلم (٨) :

---

(١) الأشباه والنظائر : ٢/ ١٥٣

(٢) الديوان ٣٤٦

(٣) الوساطة : ١/ ٧٦ - ٩٣ - ١٢٩.

(٤) الديوان ٢٦٩ .

(٥) الوساطة : ١/ ٣٥ .

(٦) الديوان ١٠ .

(٧) ديوان زهير ٤٩ .

(٨) الديوان ٦٤ .

تظلَّمَ المالُ والأعداءُ فى يَدِهِ   ما زال للمالِ والأعداءِ ظلامَا

متأثرا فى ذلك بصورة لأبى نواس وناقلا لها من قبح المبنى دون المعنى ، إلى حسن المبنى والمعنى معا :

بُحَّ صَوْتُ المَالِ مِمَّا   مِنْكَ يدْعُو ويَصِيح
ما لِهَذا آخِذ فَوْ   ق يَدَيْه أوْ نَصِيح (١)

«فمعناه صحيح ، ولفظه قبيح ، أخذه مسلم فجرد فيه الصنعة ، وجمع بين تظلمين كريمين ، ودعا للمدوح بزوال ظلمه للمال والأعداء ، وكل ذلك مليح جزل نقل من ضعيف المبنى » (٢) .

وفى وصف العطاء وتصوير طبيعته يظهر الحس التراثى عند مسلم :

تَأتِى عَطَايَاهُ شَتَّى غَيْرَ وَاحِدَةٍ   مؤهليه وإن كانوا على بعد
كَحَمْلةِ السَّيْلِ تَأتِى بَعدَ عاشِرَةٍ   له قراقير الآذى والزبد (٣)

حيث يصور عطاءه حال وصوله إلى من يأمله ، ولو كان عنه بعيدا ، فهو يأتى كالسيل إلى قوم ، ومطره بينهم ، وبين الموضع الذى كانوا فيه عشر ليال ، فكأن عطاءه ينبسط فى كل أرجاء البلاد إذ إنه :

مُعَقِّرُ الكُومِ للأضْيَافِ لَيْسَ لَهَا   إلاَّ المكارِمَ من عَقلِ ولا قَوَدِ (٤)

والصورة بدوية عمادها النوق من ذوات السنام الغليظة ، يذبحها لأضيافه وليس لهذه النوق من دية و لا قصاص ، فهو لا ينتظر لها بديلا ، فصورة الكرم بهذه المعنى تبدو بدوية قديمة وقد تناقلها كثير من الشعراء ، فصارت من القاسم المشترك بينهم فى أغلب عصور الأدب العربى فى باب المدح .

ثم يأتى بصورة طريفة للمدوح فى معرض الجود أيضا فى قوله (٥) :

---

(١) ديوان أبى نواس ٤٣٤ .

(٢) د . محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات ١٦٤ .

(٣) الديوان ٨٥ .

(٤) الديوان ٨٦   (٥) الديوان ٨٦

يَبَرُّ بالجودِ يحميهِ ويكْلَؤُهُ   كأنَّه والد يَحنو عَلى ولَدِ

حيث يبر الجود ويحميه من أن يضيمه بالبخل ، وكأنه والد يحنو على أبنائه .

وفى الشكر على العطاء لا يخلو تصويره من ذلك الحس التراثى (١) :

ولى صَاحِب ما زالَ يُصبِحُ رِفْدُه   ويُمْسى بِلا مَنٍّ عَلىّ ولا كِبرِ
رأى أنَّ شُكْرِى مستقل ببذلِه   فرُبَّ بعود لابكىَّ ولا نَزْرِ
مَتَى أشكرُ النُعْمَى وسَهْلٌ يَرُبُّها   سيعجزنى لا من جحود ولا كُفْرِ

فقد استمد عناصر صورته من قول أبى زبيد الطائى (٢) :

سأقْطَعُ ما بَيْنِى وبَيْن ابن عَامرٍ   قطيعةَ وصْل أقطع جافيَا
متى يُتْبِعُ النُعمى بنُعْمَى تَرُبُّها   ولا يتْبعِ الإخْوان بالذمٍّ زاريَا
إذا كانَ شُكْرى دُونَ فيضِ بنانه   وطاوَلنى جودا فكيف احْتِيالِيَا

إذ يبدو التشابه واضحا بين عناصر الصورتين ، فكلا الممدوحين لا يذم الآخرين ، ولا يمن عليهم بما أعطى ، بل إن نعمه ترد متكررة متلاحقة ، ومن هنا جاء عجز كل من الشاعرين عن القيام بمهمة الشكر لممدوحه .

وقد ذكر الشعراء أن الشكر يوازى النعمة ، فإذا زاد الشكر على النعمة كان أفضل منها ، وإن كان مثلها لم يكن لأحدهما فضل على الآخر ، فيأبى مسلم إلا أن يشارك فى تأكيد هذه الصورة أيضا (٣) :

سَبقْتَ بِمَعْرُوف وَصَلَّى ثَنَائِيَا   فَلّما تَمَادَى جَرْيُنَا صِرْتَ تَالِيَا
«أبَا حَسَن » قَدْ كُنْتَ قَدَّمْتَ نِعْمَة   وألْحَقْتَ شُكرا ثُمَّ أمْسَكْتَ عَانِيًا
فَلاَ ضَيْرَ لَمْ تَلْحقْكَ منِّى مَلاَمَةٌ   أسَأت بنَا عَوْدًا وَأحْسَنْتَ بَادِيَا
قمِ الآنَ لا تَغْدُو علَيْكَ مَدَائِحِى   جوارى نُعْمَى قَدْ مَضَتْ وَرَواجيا
ولَنْ أجدَ الشُّكْرَ الَّذى فُتّنِى بِهِ   وإنْ كَانَ مَحْمُولا عَلَى الرُّخصِ غَالِيَا
لَعَلَّكَ يَوْما أنْ تُسىء بصَاحِب   فَتَذْكُرَ إحْسَانى بِهِ وَبَلائِيَا

---

(١)الأشباه والنظائر : ١/ ١٨٤   (٢) المصدر السابق / ١٨٢ .
(٣) الديوان ٢٨٤

فهذا المعطى تقدمت عطيته ، وثنى الشاعر بالشكر فتابع الشاعر شكره ، وقطع المعطى عطيته ، فصار الشكر ناميا زائدا، وصار المعطى المبتدئ متخلفا تاليا « ألا ترى أن الشاعر قال : (فلما تمادى جرينا صرت تاليا) أى لما أقمت على الشكر، وقطعت أنت النعمة سبقت أنا وصليت أنت »(١) والدليل على صحة هذا أن مسلما قال :

فَأقْسَمْتُ لا أجْزِيكَ بالسُّوءِ مِثْلَهُ   كَفى بالذِى جَازَيْتَنِى لَكَ جَازيا (٢)

ومسلم مسبوق إلى تصوير فضل الشكر على النعمة ، سبقه الأخطل حين قال (٣) :

أبَنِى أميةَ إنْ أخذْتُ كثيرَكُم   دونَ الأنامِ فما أخذْتُم أكثَرُ
أبنِى أميةَ لِى مدائحُ فيكُم   تُنْسَوْنَ إن طالَ الزمانُ وتُذْكَرُ

ولا تكتفى مسلم فى الأخذ بصورة واحدة ، وإنما يكرر ذلك فى صورة أخرى (٤) :

شكرتُكَ للنُعْمَى فلما رَمَيْتَنِى   بصدِّكَ تأدِيبًا شَكرْتُكَ فى الهجر
فعندِىَ للتأديبِ شُكْر وللندَى   وإنْ شئت كانَ العفو أدنَى إلى الشكرِ
إذا ما التقاك المستليم بعُذْرِهِ   فعَفوك خيرٌ من ملامٍ على عُذْرِ

وعلى هذا النحو تكررت صورة العطاء ، ومعها صورة الشكر عنده فى مواضع كثيرة ، راحت تفوح منها رائحة التراث وتفيض بصور القدماء ، وجاءت صورة المديح عنده خالصة للممدوح ، حرص فيها على الإتيان بمجموعة صفات ورد بعضها عند القدماء كالشجاعة والكرم ، وجاء بعضها وليد ظروف البيئة الجديدة ، تناول فيها أمجاد الممدوح وبطولاته ، وأعماله فى علاقته برعيته أو أعدائه ، فالرشيد جامع لأهواء الناس إذا اختلفوا فى الميول والمشارب ، أو خرجوا عن الطاعة :

---

(١) ابن عبد ربه . العقد الفريد : ١/ ٣٧٦.
(٢) الديوان ٢٨٤ .
(٣) الأشباه والنظائر / ١٨٦
(٤) الديوان ٣١٩

وقَــفْــتَ عَلَى النَّهْج الظُّنُّون فصرحت   وأدَّى إلَــيْــك الــحــكمَ كُـلُّ مُشَرّدِ
إذا اخْـتَلَفَتْ أهْوَاءُ قَـومٍ جَـمَـعْـتَـهُم   على العفو أو حَد الحُسَامِ المُهَنَّدِ (١)

حيث يرى الرشيد وقد وقف على طريق واضح همه منه إنجاح حوائج الناس ، يتذلل له فى ذلك كل من كان مشردا عن الطاعة ، فخرج إلى المخالفة والعصيان فإذا ما اختلف القوم وخرجوا عن الطاعة ، أو اختلفوا فى الدين جمعهم على هذه الطاعة بالعفو أو بالسيف ، فشجاعة الممدوح عنده - لذلك - أمر له قيمته وأهميته :

سَـلَّ الخَلِيفَـةُ سَيْفًا مِنْ « بَنِى مَطَر »   يمضِى فَيَخْتَرِقُ الأجْسَـادَ والـهَـامَـا
كـــالدَّهْـرِ لا يَنْثَنِى عَـــمنْ يَهُمُّ بِهِ   قـدْ أوْسَعَ النَّاسَ إنْعَامًـا وَإرْغَـامَـا (٢)

وهى صورة حازت إعجاب القدماء ، فيورد الأبشيهى رواية أن يزيد بن مزيد قال : « كنت عندالرشيد منذ ليال أحادثه فقال لى : يا يزيد من القائل فيك هذه الأبيات ؟ (وهى الأبيات المذكورة سابقا) . فقلت : و الله لا أدرى يا أمير المؤمنين، فقال : سبحان الله : أيقال فيك مثل هذا ولا تدرى من قاله ؟ فسألت فقيل لى : هو مسلم بن الوليد ، فأرسلت إليه فنهض معنا إلى الرشيد ، فسرنا إليه واستؤذن لنا فدخلنا عليه ، فأنشدته ما لى فيه من شعر ، فأمر لى بمائتى ألف درهم ، وأمر لى يزيد بمائة وتسعين ألف درهم ، وقال : ما ينبغى أن أساوى أمير المؤمنين فى العطاء » (٣) :

فالشجاعة قائمة فى الممدوح لخدمة قضايا أمته ، انطلاقا فى ذلك من روح العصر وظروف السياسة الحربية :

أخْـمَـدْتَ بالشَـرقِ نِيـرَانًا مُـؤجـجَـة   قَد كان عَز على الإسْلامِ مُخْبِيها (٤)

---

(١) الديوان / ٧٧
(٢) الديوان / ٦٣
(٣) المستطرف من كل فن مستظرف: ٢/ ٣٠٨ - ٣٠٩
(٤) الديوان / ٢١٩

فالخليفة حامى الدين والدولة معا ، وهو إمام المسلمين فى وقت كثرت فيه الزندقة وانتشرت البدع ، وهذا ما حدا بمسلم إلى التطرف فى الصورة ، فجعل سلطة الخليفة بمثابة تفويض إلهى فى قوله :

خَلِيفَةَ اللهِ إنَّ النَّصْرَ مُقْتَصر   عَلَيْكَ مُذْ أنْتَ مبْلو وَمُخْتَبَر (١)

ومن ثم راح يثنى على القادة والأمراء لحنكتهم ، ودهائهم فى تسيير الأمور وعملهم فى بسط الزمن وجباية المال ، فصور منصور بن يزيد وآله بأنهم :

كَانُوا الملوكَ بَنِى المُلوكِ وراثَة   والمُلْكُ فِيهمْ لا يزالُ يَدورُ
أعطاهُمُ ذل المَقَادَةِ « قَيْصَر»   وَجَبى إلَيْهِمْ خَرْجَهُ سَابُور (٢)

وطبيعى أن يختلف موقف مسلم من ممدوحه بمقدار علاقته به ، فإذا ازدادت عليه دالته ساق نفسه على سجيتها ، فأسهب فى ذكر الخمر ، ثم انتقل إلى تصويره ببعض الصفات التقليدية من جود وشجاعة وبطش بالأعداء وكرم الأصل ، وله فى ذلك كثير من الصور تختلف فى مصادرها بين التراث والحضارة ، حين تشمل كل ظروف العصر . ونتيجة هذا التعدد فى مصادر الصورة وما بذله الشاعر فيها من مقدرته الفنية اللغوية والتصويرية ، يمكن أن ينتقض قول العسكرى إن مسلما قد جرى على وتيرة واحدة لم يتغير عنها ، ومن هنا فَضل عليه أبا نواس فى قوله : « سئل بعضهم عن أبى نواس ومسلم فذكر أن أبا نواس أشعر ، لتصرفه فى أشياء من وجوه الشعر ، وكثرة مذاهبه فيه ، ومسلم جاء على وتيرة واحدة لا يتغير عنها » (٣) .

ولعل فى الصور المتنوعة فى شكلها وإطارها العام ومضامينها الحضارية والقديمة ، ما يوضح مرونة مسلم فى تنقله بين صور التراث وصور العصر ، مع محاولته الانتقال أيضا بين أكثر من طرف فى كل جزئية من جزئيات صوره ، علاوة على ما اتجه إليه من بديع حاول به زخرفة الصور وتنميقها .

---

(١) الديوان / ٢٥٤ .
(٢) الديوان / ٢٢٤   (٣) الصناعتين / ٢٤

وهكذا كان مسلم كما يظهر فى تنوع صوره الفنية التى وصلت إلينا مادحا مجيدا بليغا ، رأى معاصريه من الشعراء يمدحون ، فيتجهون بصناعتهم اتجاها قديما يقلدون فيه أساليب أسلافهم فى المديح ، ويبنون قصائدهم فى بعض الأحيان أعرابية وحشية ، فلم يعجبه هذا الاتجاه ، ففكر فى الخروج عليه ، أو التنكر له ، فلم يستطعه هو الآخر ، ثم انتهى به نظره إلى أن خير ما يفعله، هو أن يحور فيه ليخرجه إخراجا فنيا جديدا يتلاءم مع ذوق عصره ، لذلك راح مسلم يفرغ لعمله الفنى « كما يفرغ المهندس البارع ليقيم قصرا من تلك القصور وإذا ما تمت له قصيدته عكف عليها يلونها ويوشيها ويزخرفها ، وينشر فيها ضروبا من الصنعة الفنية ، تماما كما كانت يفعل أولئك الفنانون الذين كانت يراهم يزينون هذه القصور ، ويجملونها بما يخلعونه عليها من زخارف وألوان ونقوش ، وارتاح مسلم لمذهبه فمضى يطبقه لا فى مدائحه فحسب ، وإنما فى كل شعره سواء أكان غزلا أم وصفا أم هجاء ، لقد أصبح هذا البديع مذهبا له ، لا يفكر فى الخروج عليه ، ولا تغيب عنه ألوانه الزاهية البراقة .

وعاش مسلم حياته الفنية كلها محتفظا بصندوق أصباغه ، يحمله معه حيثما اتجه وحيثما استقر ، ليستخرج منه ألوانا وصورا يلون بها شعره ، ويوشيه وينشرها فيه ، بل يحشدها حشدا حتى يوفر له كل ما يبتغيه من صنعة فنية بديعة» (١) .

وهكذا نجح مسلم فى معالجة المديح حين حملها فى ثناياها وصفا فائقا لألوان مختلفة من الحضارة العباسية ، وتصويرا جيدا لكثير من الوقائع السياسية والحربية ، فوصف الحوادث ، وأبرز الصفات - دون تناقض - مع ما استوعبه من المروث ، بل أفاد منه فزاوج بينه وبين صورة العصر ، ولعبت فيها يد الفنان بالزيادة والنقصان لإبراز ملامح الزخرف والزينة التى تضفى على لوحات شعره حسنا وجمالا .

ومن هنا ظهر مسلم إماما من أئمة المديح ، وفنانا من أولئك الذين أبدعوا

---

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر فى الكوفة / ٧٠٠

فى صورة ممدوحيهم ، حيث وقف معظم حياته على التكسب بشعره ، فأحب أن يجدد فى هذا الباب ، فنافس الآخرين واستلهم التراث ، وكان سبيله إلى ذلك « أن يحشد فى العبارة كل ما يتسع لها جلدها من معان ، على حد تعبير تلميذه أبى تمام من بعده ، ثم يخلع عليها بعد ذلك من الحلى اللفظية بقدر ما تتسع ثروة الشاعر اللغوية ، وما تسعفه به ملكته الشعرية »⁽¹⁾ .

جاء مسلم بصور وردت قبله فحاول التصرف فيها بزخرف الفنان، مما أحدث فيها تطورا واضحا ، ونجح إلى حد كبير فى معظمها ، وفى جانب ثان حاول رسم صورة ممدوحيه وندمائه من منطلق رؤيته الشعرية الخاصة ، فأخلص فى رسمها ، وفى جانب ثالث لا ننكر أن الصورة جاءت أحيانا مجرد تقليد ، أو إظهار للمهارة والمقدرة الفنية دون صدور عن تجربة صادقة فى سوق النفعية الذى عرض الشاعر فيه بضاعته .

وبذلك زادت عناية مسلم بألفاظه ومعانيه ، واتخذت الصورة عنده رونقا خاصا ، وحقق بشعره درجة جيدة من الإبداع والأصالة الفنية ، فقد أثبت ذاته الفنية بشكل واضح فى استخدامه للغة أداة يوصل بها تجربته ، وهو استعمال خاص به كشف طبيعته المتفردة التى تتسق مع تجربته وثقافته ، وتتناغم مع عصره ، مما يجعلنا نحمد له حرص الفنان على توصيل الصورة للمتلقى فى ثوب لغوى محكم .

* * *

---

(1) د. محمد عبد العزيز الكفراوى . الشعر العربى بين الجمود والتطور ١٥٧ .

(٥)

النموذج الحماسى بين المادة الجاهزة والإيقاع الحربى للعصر

لا شك أن صورة المعركة تمثل جانبا هاما من صورة الممدوح عند شعراء العربية ، فهى عنصر أساس يستطيع الشاعر من خلاله أن يتجاوز الذات الإنسانية لممدوحه فى إطارها المحدود من ملامح وصفات ومكارم ، إلى ما تصنعه تلك الذات المفردة من أمجاد ، وما تخلفه من بطولات تجعلها محور حديث الآخرين ، حتى نستطيع أن نطلق على هذا النمط من المدح الحربى ، وهو ما يستحق دراسة خاصة دون عموم المدح .

وقد قصدت فصل صورة المعارك - هنا - لمحاولة تحديد مصادرها عند مسلم ، لنرى هل استفاد فيها من الصورة التراثية كما استفاد منها فى الأغراض الشعرية الأخرى ؟ وما وجه هذه الإفادة ؟ وما مدى تجديده فى هذا الميدان ؟ وما قيمة هذا التجديد فى هذا الموضوع بالتحديد؟ لقد صور مالك المازنى مشهدا مثيرا من مشاهد المعارك فى قوله عن الجيش كله (١) :

بِجَيْشٍ لِغَامٍ يَشْغَلُ الأَرْضَ جَمْعُهُ   عَلَى الطَّيْرِ حَتَّى مَا يَجِدْنَ مَنَازِلا

ولسلم الخاسر فى نفس الصورة على نفس المستوى من التعميم للجيش (٢):

وَكَتَائِب يَغْشَى العُيُونَ إذَا جَرَى   مَاءُ الحَدِيدِ عَلَيْهِمُ الرَّجْرَاجُ
وَتَفَرَّقَتْ زُرْقُ الأسِنَّةِ فِيهِمُ   تَسقِى الحَنَايَا مَا لَهُنَّ مِزَاجُ
نَزَلَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ فَوْقَ رُؤُوسِهِم   وَلِكُلِّ راسٍ كَوْكَبٌ وَهَّاجُ

ولبشار فى ذلك صورته المشهورة عند البلاغيين (٣) :

---

(١) يوسف البديعى . الصبح المنبى عن حيثية المتنبى / ٤٢

(٢) العسكرى . المصون فى الأدب/ ٣٦١

(٢) المختار من شعر بشار / ١٨٧ .

كَأنَّ مثَارَ النَّقع فَوْقَ رؤوسِنَا   وَأسْيَافنَا لَيْل تَهاوَى كَواكِبُه

وأخيرا يأتى مسلم بن الوليد ، ليفيد من تلك الصور المطروقة ، وليوجز تأثره فى صورة قليلة ألفاظها غزيرة معانيها (١) :

فِى عَسْكَرٍ تُشْرِقُ الأرض الفَضَاءُ بِهِ   كَاللَّيْلِ أنْجُمُه القُضْبَانُ والأسَلُ

ففى الصورة الأولى تظهر كثافة الجيش ، وقد غطت كتائبه معالم الأرض ، فشغلتها جميعا ، ولم تدع للطير فيها مكانا للهبوط ، وفى الصورة الثانية تكاد كثافته تغشى العيون ، وهو يصب أسنته على الأعداء - كالنجوم تتهاوى متوهجة فوق رؤوسهم ، والمشهد مكرر عند بشار فى تصوير ما تثيره المعارك من غبار فوق رؤوس الجيش الذى تتهاوى سيوفه على الأعداء تهاوى كواكب الليل المتوهجة وسط ظلامه اللجى .

ثم تأتى صورة مسلم فيستعير فيها من سابقيه فكرة المشهد ، إذ يأخذ من الصورة الأولى شطرها الأول ، فالجيش تشرق به الأرض الفضاء ، وفى الشطر الثانى يأخذ من الثانية والثالثة تشبيه سيوف الجيش بأنجم الليل تتساقط على رؤوس الأعداء .

وفى صورة الطير التى سبق عرضها استعار مسلم مادته أيضا من القديم مما دفع الآمدى إلى تتبعها فى الموازنة فسلسلها من شاعر لآخر ، حتى وصل بها إلى من له حق السبق فى إبداعها وهو الأفوه الأودى فى قوله (٢) :

وتَرَىَ الطَّيْرَ على آثَارِنَا   رَأْىَ عَيْنٍ ثِقَةً أنْ سَتُمَارِ

وهو ما ترددت أصداؤه عند مسلم هنا فى قوله (٣) :

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا   فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِى كُلِّ مُرْتَحَلِ

وقد حرص الآمدى على ذكر تسلسل هذه الصورة بالذات ، لما يلفت النظر فيها من التكرار عند كثير من الشعراء ، وإن ظل طريفا فى صورة مسلم أنه لم يقف

---

(١) ديوان مسلم / ٢٥١

(٢) الموازنة : ١/ ٦٢- ٦٣ .

(٣) الديوان / ١٢

بها عند الجانب الموروث ، ولكنه تجاوزه، مضفيا عليها من قدراته الفنية ما يزيدها جمالا ، من مثل ذلك الاستطراد الذى يستوحى فيه صورة أخرى تعد مكملة لها ، حين يقول (١) :

أشْرِبْتَ أرواحَ العِدَا وقُلوبَهَا   خَوْفا فَأنْفُسها إليكَ تَطِيرُ
لَوْ حَاكَمَتْكَ فَطَالبَتْكَ بِذَحْلِهَا   شَهِدَتْ علَيْكَ ثَعَالِبٌ ونُسُورُ

حيث يجعل الثعالب والنسور شهود عيان على ما أحدثه ممدوحه فى أرواح الأعداء وقلوبهم ، وهنا تظهر براعته حين يستعير من الطيور حركتها ، لينقلها إلى نفوس أولئك الأعداء .

وصورة أخرى يستفيد مسلم من بنائها اللفظى فى قوله (٢) :

إذَا ما نكَحْنَا الحَرْب بالبيض والقَنَا   جَعَلْنَا المنَايَا عند ذاك طلاقها

حيث يستغل الألفاظ فى تصوير دخول جيوش ممدوحه المعركة ، هذه الألفاظ التى ربما يكون مصدرها قول زياد العبدى (٣) :

صَفَّان مُخْتَلِفَانِ حِينَ تَلاقَيَا   آبَا بِوَجْهِ مُطَلِّقٍ أو ناكح

وقد شهد النقاد لمسلم ببراعة التصوير ، حين جعلوه من أحسن المحدثين تشبيها فى الحرب خاصة فى قوله ليزيد بن مزيد (٤) :

يَلْقَى المَنِية فى أمْثَالِ عُدَّتِهَا   كَالسيْل يَقْذِفُ جُلْمُودًا بِجُلْمُودِ
تجود بالنَّفْسِ إذ أنت الضنين بها   والجُودُ بِالنفْس أقْصَى غَايَةِ الجُودِ

إذ يلقى الحرب فى مثل عدتها ، فيدفع المنايا بالمنايا كالسيل يقذف جلمودا بآخر ، وهو يجود بنفسه فى الحرب أكثر من جوده بالمال ، وهذه أرقى منزلة من منازل الكرم .

---

(١) الصبح المنبى عن حيثية المتنبى / ٣٧ - ٣٨ ، الديوان / ٢٢٣
(٢) الديوان / ٣٢٨   (٣) الوساطة : ١/ ٧٦ ، ٢٢٩ .
(٤) العقد الفريد : ١/ ١٢٧ ، الديوان / ١٥٩- ١٦٤

فإذا جاء إلى تصوير السيوف أثناء القتال رأيناها من خلاله (١) :

وَبَوَارِقُ الأغْمَادِ تَبْدُو تَارَةً   حُمْرًا وَتخْفَى تَارَةً فى الأرْؤُسِ

فهى تظهر فى أيديهم حمراء من الدماء، وحين يهبطون بها تغيب فى رؤوس الأعداء ، وتعتمد الصورة هنا على عنصرى اللون والحركة معا فى مسألة احمرارها، ثم ظهورها واختفائها ، وإن ظل واضحا أنه تأثر هنا فى عنصر الحركة - فقط - بصورة زهير فى معلقته (٢) :

فَتَعْرُككُمْ عَرْكَ الرَّحَا بِثفَالِهَا   وتَلْقَح كَشافًا ثم تنْتج فتتْئم

فهو يستعير منها تلك الحركة التى ينقلها من النتاج والإنجاب إلى الظهور والاختفاء ، وكلتا الصورتين فى وصف المعارك ، وإن اختلف البعد النفسى عند كل من الشاعرين ، فبينما كان زهير يحذر من الحرب فيعدد مخاوفه من هولها ، كان مسلم يعتز بوصف ما يحدث فيها من قتال ينتهى لصالح ممدوحه دائما .

وتكثر الصور التى يجمع فيها مسلم بين روح التراث وروح التجديد ومنها قوله (٣) على مستوى المدح الحربى الذى اتسع لديه على المستوى الجماعى :

لَوْ أنَّ قَوْمًا يُخْلَقُونَ مَنِيَّةً   مِنْ بَأسِهِمْ كَانُوا « بَنِى جِبْرِيلاَ »
قَوم إذَا حَمِىَ الهَجِيرُ مِنَ الوَغَى   جعلوا الجماجمَ للسُّيوفِ مَقيلاَ
إذْ لاَ حِمى إلاَ الرِّمَاحُ وَبَيْنَهَا   خَيْل يَطَأنَ بِقَاتِلٍ مَقْتُولاَ
وَلَقَدْ وَقَعْنَ بِأرْضِ «كابُل» وقْعَةً   تَرَكَتْ إلَيْهَا لِلغُزَاةِ سَبِيلا

حيث يمزج فيها بين واقع القتال ومنطق المديح . والرابط بينهما هو صفة الشجاعة ، وهو يشكل الصورة من عدة عناصر ترتبط بشدة الحرارة فى ميدان القتال ذلك الذى أحرز فيه ممدوحه انتصارات على أعدائه ، حتى اتخذ من جماجمهم مقيلا لسيوف جيشه ، بينما تعالت الأصوات ، وكثرت ، ولم تعد ثمة وسيلة للنجاة من الحرب إلا الرماح فى ذلك المشهد المثير الذى تطأ فيه الخيل

---

(١) الديوان / ١٣٥   (٢) ديوان زهير / ١٩
(٣) الديوان / ٦٠

المقتولين بأرجلها ، وهى فى نفس الوقت تحمل المقاتلين . وهو يوازى هنا بين صورة القاتل على ظهر فرسه وبين جثة العدو تحت أرجله تأكيدا لقسوة ظروف المعركة ومفارقات نتائجها .

ثم يصور ممدوحه عند اشتداد الحرب لا تفارقه إشراقة وجهه ، ولا تغادره ابتسامته :

يفتر عند افترار الحرب مبتسما   إذا تغير وجه الفارس البطل (١)

فابتسامة هذا القائد هى تعبير عن ثقته بنفسه وجنده بالحرب فى الوقت الذى يخشى فيه العدو هولها ، وكذلك يخشى بأسه .

وقد سبق أن رأيناه يعرض التصوير المادى للسيف ، فيكشف دوره فى القتال ليبقى التصوير المعنوى بارزا عنده ، ومن قبله نجد من الشعراء من اتخذ منه رفيقا للائتناس به ، قال الحجاج بن عثمان التجيبى (٢) :

وَلِى صاحب مَا خَانَنِى مُذْ حملتُه   ولا كان إلا مُسْعِدًا لِى عَلَى الدَّهْرِ
شَبِيهِىَ إرْهافًا وإن كنتُ فوقه   بَيَانًا إذا ما قُوبلَ الأمْرُ بالأمْرِ
أنستُ به من دون أهلى ولو غدا   ضجيعِىَ فى قبرى لما هَالَنِى قَبْرِى
وما خفتُ مذ يوم ارتَدَيْتُ نِجَادَه   ظلامة والٍ أو مبادهةَ الفَقْرِ

فهو ينعم بصحبة السيف ، ويضفى عليه من الملامح الإنسانية معالم الصداقة ، بعيدا عن الغدر والخيانة ، قريبًا من إسعاد الصديق ونصرته وقت شدته . ثم جاء مسلم فقال (٣) :

أتَتْكَ المَطَايَا تَهْتَدِى بِمَطِيةٍ   عَلَيهَا فَتى كَالنَّصْلِ يُؤْنِسُهُ النَّصْلُ
فَلَمَّا نَحَيْنَ النَّورَ خَرَّيْنَ تَحْتَهُ   عَلَى أمَلٍ يشْجى بهِ اليَأسُ والمَطْلُ

إذ راح يتخذ من السيف أنيسا كما صنع الحجاج حين تمنى أن تستمر له مرافقة سيفه حتى يؤنسه فى قبره ، وإن اختلف التوقيت الزمنى بين الصورتين ،

---

(١) الديوان / ٩

(٢) الأشباه والنظائر: ١/ ١٧٩ - ١٨٠ .

(٣) الديوان / ٢٦٣

فالأول يطلب دوام المؤانسة لأنه يحميه فى فقره ، ويسليه فى قبره ، والثانى يفخر بتجسيد علاقة التعاطف بين القائد وسيفه، ويعكس كل منهما رفيقه ومؤانسته إياه فى وقت القتال .

وهكذا يمتد تصوير مسلم ليشمل كل ما يتعلق بالحرب ، وأدواتها ، من مشاهد حسية ومعنوية ، ولم يكن ليقنع منها إلا بعرضها كاملة ، فيرسم الجو الذى يكتنفها ، ويساعد على تمثلها ، ملائما فى ذلك بين معنى الصورة وطبيعة الألفاظ التى يستخدمها فى أدائها ويشكلها من خلالها :

ثُمَّ اسْتَقَلَّتْ بالحُتُوفِ رِمَاحُنَا   والخَيْلُ فى لَيْل مُسَدًّى مُلبَسِ (١)

فهو يستخدم هذه الألفاظ شديدة الإيقاع ، يمكن للقارئ أن ينصت إليها ، ثم يفزع حين يسمع من بينها صليل السيوف ووقع الرماح ، تركيزا منه على مشهد القتال مما يكشف عن قدرته على تصوره وتصويره ، ويبرز طاقاته وأدواته الفنية التى سخرها فى خدمة هذا التصوير .

* * *

---

(١) الديوان / ١٣٤

(٦)

لوحة الرثاء

(ذاتية الأداء ومرجعية الموروث)

من الممكن - مبدئيا - تقسيم صورة الرثاء إلى صورة مطبوعة وأخرى مصنوعة ، باعتبار ما تنبثق عنه ، وما تنطق به من صدق العاطفة ودقة الشعور أو زيف التجربة وافتعالها . والصورة المصنوعة تأتى من جرى الشاعر وراء اختيار اللفظ وصقل الديباجة ، إلى درجة الإسفاف الذى يحاول به أن يغطى زيف تجربته.

ولم يعدم مسلم صدق التجربة فى هذا المجال ، كما لم يفتقد استلهام الصورة التراثية فيه أيضًا :

قبر ببرذعة استَسرَّ ضريحُهُ   خطرا تقاصَرُ دونه الأخطارُ
سَلَكَتْ بك العربُ السبيلَ إلى العُلا   حتّى إذا سَبقَ الردى بك حاروا
نَفَضَتْ بِكَ الأحْلاسُ نَفْضَ إقامَةٍ   واستَرْجَعَتْ نُزَّاعهَا الأمصارُ (١)

حيث أخذ الصورة من قول النابغة :

وإن يَهْلَكِ النُّعْمانُ تَعْرَ مطِيّةٌ   وتخْبأ فِى جَوْفِ العبَابِ قُطُوعُها (٢)

فهو يصور قبرا بهذا المكان اشتمل جوفه على عظيم من العظماء ، رفيع المكانة جليل الخطر يتقاصر عنه كل جليل عظيم ، وهو يتحدث إلى ذلك العظيم بضمير المخاطب مما يزيد الصورة تأثيرا على نحو ما حلله المرزوقى فى تعليقه على الموقف « ولقد قعد الناس بعد موتك عن الاجتداء يأسا مما يطمع فيك ، أو يرجى منك ، فنفضوا أحلاس رواحلهم نفض من يقيم فى بلاده ويطرح الترحال ، وهكذا انصرف من كانوا على بابه إلى أوطانهم نافضين أيديهم ممن يتعطف عليهم،

المقطوع : جمع قطع وهى الطنفسة تكون تحت الرحل على كتفى البعير .

النزاع : جمع نازع وهو البعيد والقريب .

(١) الديوان ٣١٣ - ٣١٤

(٢) الموازنة : ١/ ٧٧

أو يصطنعهم ، وينظر إليهم فكانوا هم ودائع الأمصار عنده مدة مقامهم ببابه فارتجعتهم »(١) .

ثم يستكمل اللوحة بختام ملائم للموقف قائلا :

فَاذْهَبْ كما ذَهَبَتْ غَوَادِي مُزْنَة   أَثْنَى عليها السَّيْلُ والأَوْعَارُ (٢)

فيقول اذهب لوجهك ، وآلاؤك منشورة ، وصنائعك محمودة مشكورة ، وآثارك كآثار السحب، قد أغاثت الناس بأمطارها، فإذا أقلعت ترى أهل السهل والوعر يثنون عليها .

فالمرثى - كما رسم الشاعر صورته - كان دليلا للعرب فى اكتساب المعالى وابتناء المكارم، فهو قائدهم الذى يؤثر فيهم فقده، «حتى إذا فقدوا إرشاده تحيروا فلم يهتدوا، وضلوا فلم يرشدوا، وهم كانوا يتشبثون به ويلتزمونه، حافظين بقاءه فجاء الردى يطلبه ويختاره، فانتهز الفرصة فى السبق به، واجتذابه من أيديهم، والفوز به من دونهم» (٣) .

ولعل أصدق ما ننتظره من صور الشاعر فى موقف الرثاء هو ما يقوله فى عزيز عليه يفارقه، فعندئذ ينزه الشاعر عن أى غرض نفعى من وراء شعره، وفى رثاء امرأته يقول مسلم (٤) :

حَنِينٌ وَيأسُ كَيْفَ يَجْتَمِعَانِ   مَقِيلاَهُمَا فِى القَلْبِ مُختلفانِ
غَدَتْ والثَّرَى أوْلَى بِهَا مِنْ وَلِيِّها   إِلَى مَنْزِلِ نَاء لِعَيْنِكَ دَانِ
فَلاَ وَجْدَ حَتَّى تَنْزِف العين ماءَها   وتعترف الأحشاءُ وبالخفقان

هنا تظهر عاطفة الشاعر ويبين صدقه دون افتعال أو رياء ، حيث يستنكر اجتماع حنينه إلى زوجته مع يأسه لفقده إياها ، بعد أن رأى الثرى يتلقفها ليسكنها منازل تراها عينه قريبة فى عالم الواقع ، بينما هى -فى الحقيقة - بعيدة عنه ، فلا يبقى أمامه إلا أن يبكيها ، وينزف دموعه حزنا عليها وألما لفراقها .

---

(١) المرزوقى . شرح ديوان الحماسة : ٢/ ٩٤٤ .

(٢) الديوان / ٤١٤

(٣) شرح ديوان الحماسة : ٢/ ٩٤٦ - ٩٤٧ .

(٤) الديوان / ٣٤١

والمشهد الجزئى فى البيت الثانى قريب من قول الشاعر عبد الله بن ثعلبة الحنفى (١) :

هُمْ جيرَةُ الأحْيَاء أمَّا جِوَارُهُمْ   فَدَانٍ وأمَّا المُلْتَقَى فَبَعِيدُ

والمشهد الأول من نفس البيت قريب من قول مويلك المزموم (٢) :

صلَّى الإلهُ عَليْكِ من مَفْقُودَةٍ   إذْ لا يُلائِمُكِ المكانُ البَلْقَعُ

وقد رثى مسلم « يزيد بن مزيد » فى صورة مؤثرة أجاد فيها (٣) :

أحق أنَّه أَوْدَى « يَزِيدُ »   تَأمَّلْ أيُّها النَّاعِى المُشِيدُ
تَأمَّلْ هَلْ تَرَى الإسْلامَ مَالَتْ   دَعَائِمُهُ وهَلْ شَابَ الْوَلِيدُ
وهَلْ تَسْقِى البلادَ عِشَارُ مُزْنٍ   بدِرَّتِها وهَلْ يَخْضَرُّ عُودُ
فَإنْ يَهْلِكْ « يَزِيدُ» فَكُلُّ حَىٍّ   فَرِيسٌ لِلْمَنِيَّةِ أوْ طَرِيدُ
ألمْ تَعْجَبْ لَه أنَّ المَنَايَا   فَتَكْنَ بِهِ وَهُنَّ لَهُ جُنُودُ

فهو يختار الصورة من بين مجموعة زوايا تؤدىّ كل منها وظيفة ملائمة للموقف الحزين ، حيث يستبعد - لحظة انفعاله - أن يموت « يزيد» ويرى فى موته مدعاة للتأمل ، فيطرح علامات التعجب ، وعدم التصديق من خلال الألفاظ التى تؤلف الصورة ، فهل مالت دعائم الإسلام ، وهل شاب الوليد ؟ أم جفت الحياة ؟ فإذا كان أى من هذا قد وقع فليقتنع الشاعر - آنذاك - بموت يزيد ، وليؤهل نفسه لما ينتظر قومه من هلاك وانتهاء بعد فقد القائد الذى أخضع المنايا وسخرها فى مساعدة حشوده ، فإذا بها تخونه ، وتغدر به فتقتله ، وتفتك به - على حد تصويره - فى مشهد أليم لم يكن منتظرا ولا متوقعا . فالصورة تفيض من خلال مبالغة مقبولة من الشاعر الحزين الذى عاش تجربته فى هذا الموقف أشد ما تكون ألما وحسرة . وهو ما يعكسه فى صور أخرى تبدو جديدة لديه فى نفس الوقت مما يعكسه قوله (٤) :

---

(١) المرزوقى . شرح ديوان الحماسة : ٢/ ٩٤٣

(٢) المصدر السابق : ٢/ ٩٤٤

(٣) الديوان ١٤٧ - ١٤٨

(٤) الديوان ٣٢٠.

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوِّه   فطيب تراب القبر دلَّ على القَبْر

حيث يجعل القبر مُصِرا على إبراز محاسن الميت ، فتفوح منه رائحته فتهدى إليه كل من يسير بجواره ، وإن كان الذين واروه التراب قد حرصوا على إخفاء هذا القبر عن عدوه ففشلت محاولاتهم أمام طيب رائحته ، التى أرشدتهم إليه ودلتهم عليه .

* * *

خلاصة حوار حول
الإطار التاريخى
للصورة
وطابعها النقدى

على الشاعر - شأنه شأن أى إنسان آخر - أن يهتم بالمجتمع الذى وجد نفسه فيه ، فهو يستطيع أن يعطينا ذلك الإحساس الأليف الجديد الكامل بالأشياء .

والشعر جزء من الحضارة إذ هو - بالطبع - خيط فى نسيجها الواسع ، وهو - كغيره من ملابسات الحياة - يرقى مع الحضارة التى تعد- من طفولتها إلى شيخوختها - صنيعة الإنسانية لنفسها .

وعلى هذا يجب ألا ينظر إلى حركة الشعر الحقيقية وسط الركام الموروث فقط أو الارتباط بالسياسة أو الأخلاق و العادات العامة الشائعة فحسب ، أو الارتباط بحركة التطور الحضارى وحدها ، بل يجب أن تكون النظرة متكاملة شاملة كل هذه الجوانب ، ليصبح الشعر عملا إبداعيا يجد فيه الشاعر عزاءه وخلاصه ، بما يظهر فيه من الجدة والطرافة .

وللشاعر أن يأخذ من إبداع القدماء ، وله أن يضيف إليه ، وفى أسوأ الأحوال عليه أن يعيد عرضه فى إطار جديد يسمح بظهور الأنا فى موقف حتمى لها .

ومسلم من أبناء القرن الثانى وأدبائه الذين عرفوا « نعما ورفاهية لم يعرفها من تقدمهم من الشعراء ، وعاشوا فى هذه الرفاهية حينا ، فمن حقهم أن تتحكم فى تعبيرهم ما دامت مستحكمة فى حياتهم »⑴ .

ولقد كان التصوير أصلا هاما فى فن الشعر العربى بوجه عام ، ابتداء فى ذلك من الجاهلية بأدواتها التصويرية البسيطة من تشبيه واستعارة حرصا على الاقتراب من الحقيقة ، ومرورا بمراحل أدبية أخرى لعبت فيها حركات التجديد

---

(١) أحمد الشايب . الأسلوب ١٢٢ .

دورها فى التصوير الشعرى ، ووقوفا عند ما ورد على ألسنة المحدثين من شعراء بنى العباس الذين لونتهم الحياة العقلية والاجتماعية الجديدة « وانتهى الأمر بالشعر إلى الانحراف الواضح عن الوضع القديم الذى عهدناه عليه ، فقد نشأ فى صور هذا العصر الغلو والمبالغة اللذان ظهر فيهما أثر الذوق الجديد ، فعرضت الصور بشكل مختلف عنها من قبل ، حتي أصبحت ترتبط – إلى حد كبير – بهدف الشاعر الذى تمثل فى الجدة والإبداع والتفخيم و التعظيم » (١) .

وهذا ما استلزمته طبيعة العصر المادية الفكرية ، فشاع التعبير الجديد والتصوير الحضرى فى شعر يقوم على التزاوج بين الأفكار ، وتوليد المعانى المستطرفة ، والغوص وراء الفكر فى عصر الحضارة و الثقافة الحافلة بالموضوعات الخصبة المتنوعة والمبتكرة « ظهر الإفراط فى الزخرف ، والإسراف فى المبالغة ، والميل إلى الصناعة البيانية ، ولعل منشأ ذلك هو هذه الحضارة الجديدة التى تسربت إلى الأمة العربية ، فظهرت صورتها متكلفة فى إنتاجهم الأدبى ، وفى تصوراتهم الخيالية » (٢) .

ولعل الصورة الجديدة التى واكبت حضارة هذا العصر قد ظهرت فى ثوب قشيب ، متعدد الألوان ، فتجاوزت شكل تحديد الأشياء بظروفها المادية وملابساتها الحسية ، وراحت تعنى بتحديد حدودها المعنوية ، والرمز الذى تشير إليه أو المعنى الذى يمكن للإنسان أن يكتشفه وراءها « انغمس الأدباء فى الحضارة وشاركوا فى لهوها الخليع ومجونها السافر ، مما مكن لهم من تصويرها فى جميع أوضاعها ، فوصفوها فى مظاهرها الرائعة ، وفى مباذلها الوضيعة ، وملأ شعرهم التحريض على متع الحياة ، وتحسين الخلاعة والمجون فى صراحة مكشوفة ، وعرى فاضح ، وابتذال مهين » (٣) .

أثر هذا التغيير الواسع فى تفكير الشاعر العباسى وعقله ، فاكتسبت معانى الشعر دقة التصوير ، واستنباط الجديد من الأفكار ، وأكثر الشعراء من الإبداع فى التصوير ، والإغراق فى الخيال ، وتركيب التشبيهات والاستعارات والأوصاف ، فى

---

(١) د. محمد عبد العزيز الكفراوى . الشعر العربى بين الجمود والتطور ١٩١ .

(٢) د. عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ١١٥ .

(٣) د. محمد عبد المنعم خفاجى . الحياة الأدبية في العصر العباسى / ٣٢ .

جنوح منهم إلى المبالغة والإغراق والغلو ، والاستقصاء والتغلغل فى دقائق الأغراض والخيالات .

وكانت النتيجة الطبيعة لهذا كله أن حاول الشعراء - فى معظم صورهم - الانصراف عن المعانى البدوية ، أو الحضرية المتأثرة بالبداوة إلى معان حضرية صرفة ، أصبح لها صداها فى أخيلتهم ، ووسائل تصويرهم ، ولكنهم لم يحققوا فى ذلك كل النجاح .

وقد أثر كل هذا فى الشعراء المحدثين إذ جعلهم - يتزعمهم هنا مسلم - أكثر ابتداعا للمعانى ، وألطف مأخذا ، وأدق نظرا ، لأنهم رأوا ما لم ير المتقدمون ، فأحسنوا صوغ المعانى القديمة ، وزادوا عليها ، فى نفس الوقت الذى أتوا فيه بالمعانى الجديدة والصور الحضارية ، فتميز عصرهم بجدة التصوير والتفنن فيه ، وسمو الخيال واتساع آفاقه ، حيث رأوا من خلال اطلاعهم على ما نقل إليهم من الثقافات الأخرى أن طاقات الخيال أوسع مما أدركه القدماء ، وهم يستطيعون بهذه الملكة أن يروا الأمور رؤية شاملة متكاملة ، وإن كان لا ينكر أن تأثرهم بالموروث قد حدد هذه المفاهيم عندهم - على الأقل عند مسلم - حين فشل فى التخلص من التراث بنفس القدر الذى تشبث به بحبال الحضارة .

لقد حقق القدماء تفوقا فى متانة التعبير وصحة الأداء ، وسلموا من قصور الملكة اللغوية ، ثم جاء دور المحدثين فى تحقيقن مزية المعنى ، والإبداع فى الصورة عن طريق التحليق فى سماء الخيال وأنساق الفكر وميادينه ، ففى مطلع الدولة العباسية بهر الشعراء بالحياة الجديدة ، فانغمسوا فيها وفتحوا لها قلوبهم ، ووصفوا مظاهرها عن شعور صادق ، وغلبت عليهم حياة اللهو فوصفوا حياتهم الماجنة ، وظهرت طبقة اللاهين منهم ، يرفع شعارها أبو نواس ومسلم بن الوليد ، وأصبح من ضرورات الصورة لديهم أن تعبر عن شعور صادق تختلج به نفسية الشاعر ، « لقد كانت الآثار الشعرية لهذا العصر- إلى حد ما - مرآة صادقة لأحواله ، وما كان يجرى فيه من شئون ، فقد أسرف الناس فى شرب الخمر فافتن الشعراء فى وصف الخمر وكئوسها ، وتخير الناس السقاة من الغلمان ، فوصف الشعراء السقاة ، وتغزلوا فى الغلمان ، وولع الناس بالصيد وغيره ، ففتح المجال واسعا لخيال الشعراء فى شتى الأبواب » (١) .

---

(١) د. أحمد فريد رفاعى . عصر المأمون : ١/ ٤٠٩ .

ومحك الدفاع هنا عن مسلم وشعراء عصره أنهم لم يكونوا عالة على تراث الجاهليين ولا شيء سوى ذلك بل نجحوا في أن يعطوا « صورة صادقة للأحداث التاريخية والاجتماعية التى تعرض لها العصر ، ودرجة حساسية العصر مختلفة بين كل شاعر وآخر ، وما هى إلا عبارة عن مقدار تجاوب الشاعر مع عصره ، وكيفية ذلك ، وهذه نظرة فردية يؤدى التعميم فيها إلى إنكار الكثير من حقائق الفرد ، فلا تتخذ أداة للحكم على ذوق العصر إلا بعد استقراء وإجماع » (١) .

على أن هذا لا ينفى التشابه بين شعراء العصر ، إذا أدركنا أن الإطار الشعرى العام له هو من تشابه صنع المجموع الذى يتأثر - بدوره - بالإطار الثقافى العام للحياة الجديدة ، ومعنى ذلك أن الشاعر خاضع لظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية خضوعه لظروف اللغة والعصر : « فمن الطبيعى أن يتشابه الشعراء مادام إطارهم الثقافى يكاد يكون واحدا ، وقد توصل بعض نقاد العرب إلى فهم تأثير الإطار الشعرى، وبعض نواحى الإطار الثقافى ، كما ظهر عندهم معنى التوارد وهو لا يتصل بنوعى التذكر ، وإنما يتصل بالإطار الثقافى » (٢) .

فالثقافة والمجتمع والذات عناصر كلها تحدد موقف الحياة من القديم والحديث « على أننا نستطيع أن نلمس آثار قيود أخرى ، فهناك الإطار الثقافى العام للشاعر لا إطاره الشعرى فحسب الذى اكتسبه من ثقافته الفنية ، بل الإطار الذى تتدخل فى تحديده ظروف البيئة الاجتماعية وظروف العصر بوجه عام» (٣) .

وهكذا تنازعت الصورة العباسية عوامل متعددة من القديم والجديد على السواء ، فالحياة العباسية هى امتداد للحياة العربية ، تأثرت بمؤثرات العصر ، وما ساده من حضارات مجاورة للدولة العربية ، مثلت كلها عنصرا من عناصر فن الشعر حيث صارت الروح الجديدة المترفة فى حاجة إلى من يصفها ويصورها ، فعلى الشاعر أن يبحث عن أداة تصويرية تتناسب مع مهارته الفنية المكتسبة ، تساعده على القيام بهذا العبء الحضارى الجديد ، « إننا لا نعدم محاولات لدى بعض

---

(١) د. أحمد كمال زكى . الحياة الأدبية فى البصرة / ٢٦٥ .

(٢) د. محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات الأدبية فى النقد العربى / ٢٨٠

(٣) د. مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة / ٢٨٠

الشعراء للتفنن فى الأغراض ، ولكنهم يحافظون فى بناء القصيدة على الأوضاع الموروثة عند الأقدمين ، من التزام الروى الواحد والبحر الواحد ، ومن الافتتاح بالغزل ،ووصف الديار ، ووصف الرحلة وما إلى ذلك ، مما يمهد به للمدح أو للهجاء أو غيرهما ، ولئن أجروا تغييرا أو تجديدا فيترك الابتداء بذكر الأطلال حينا إلى وصف القصور والخمور ، وفى الحرص على التناسب والترابط بين أجزاء القصيدة أحيانا أخرى ، ومراعاة الترتيب فى التركيب ، والإكثار من النظم على البحور الخفيفة من ناحية ثالثة ، والميل إلى هجر الغريب من التراكيب والألفاظ ، واعتماد العذوبة و الوضوح ، والتزام البديع وأساليب البيان التزاما ، والاستكثار منها، وبالجملة قد غلبت الصنعة على الشعر ، وأخذت هذه الصنعة تزداد وتنمو إلى أن أصبح الشعر فى أواخر العصر العباسى زخرفة مقيتة » (١) .

هذه الزخرفة التى سعى الشعراء العباسيون إلى تحقيقها من خلال ديباجة حضرية ، لا تمت بصلة إلى شبه جزيرة العرب إلا فى استمرار اللغة أداة للتصوير بل هى مرآة الحياة فى بغداد والكوفة والحواضر الإسلامية المترفة « ولم تنسخ الديباجة الجديدة سابقتها ، ولم تستهو من الشعراء إلا نفرا يسيرا من الذين لا يمتون بنسب إلى شبه جزيرة العرب ، وليس لهم فيها ذكريات ، ولا رفات ، وهنا نقرر أن طابع الشعر الجاهلى زال فى تلك الناحية عند بعض الشعراء ، وأن الشعر العربى أصبح متفاوتا فى النهج تتنازعه ديباجتان ، وإذا لم يكن استبدال ديباجة بأخرى أمرا عظيم الخطر فإن هناك تجديدا استهوى غير قليل من الشعراء ، وطغى على الشعر أولا ، ثم على النثر ولازم الأدب العربى قرونا طوالا » (٢) .

وعلى هذا سجل الشعر العربى ازدواجية فنية متميزه لم يعرفها من قبل «فلكل شاعر شخصيتان فنيتان : شخصية يلقى بها أصحابه ورفاقه فى مجالسهم الخاصة ، كما يلقى بها أفراد الشعب فى حياتهم الشعبية العامة ، وهى شخصية لا تكلف فيها ولا تصنع ، وإنما هى صورة صادقة من نفسه ، وتعبير حر عنها لا تحده

---

(١) حنا الفاخورى . تاريخ الأدب العربى /٣٦٩

(٢) طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ٩٩

قيود ، ولا تقف أمامه سدود ، وشخصية يلقى بها الطبقة المستنيرة فى المجالس الرسمية التى تجمعه بها قصور الخلفاء والأمراء والأشراف ، وهى شخصية يحاول صاحبها أن يرتفع بها إلى مستوى هذه الطبقة المستنيرة ، يجعلها تقترب منها لتنال رضاها وإعجابها حتى لو أدى به الأمر إلى التكلف والتصنع ، وإقامة السدود والقيود فى سبيل انطلاقها » (١) .

ولقد جذبت هذه الازدواجية أو صراع القديم والحديث معظم شعراء العصر . ولم يستطيعوا تحللا منها ، مما أدى ببعضهم إلى « الشعور بالغربة والانفصال مما تضمن بدوره نوعا من السخرية التى ولدت فى العصر العباسى ، فصارت لها دلالتها وقيمتها ، ولقد تناولت السخرية كل شئ حتى القيم الدينية أرسخ القيم فى الحياة والروح ، واستخدم الشعراء مصطلحاتها ، وألفاظها ، ونقلوها إلى إطار آخر : أضفوا صفات القداسة على اللهو - المقدس الجديد- هو فى آن واحد ما يناقض الموروث ، وما يلبى حاجة الروح فى اللحظة الحاضرة ، وتجلى المقدس الجديد أكثر ما تجلى فى الخمر كما نرى بشكل خاص عند أبى نواس » (٢) .

وهكذا بنيت الحضارة الجديدة فى أرض بعد عهدها بالبداوة ، واختلفت عليها حضارات كثيرة ، وأتاحت لها الطبيعة من خصب الأرض وتراثها ، واعتدال الإقليم ، وصفاء الجو ما يجعل الحضارة سهلة ميسورة قابلة للنمو والرقى فى وقت سريع « ولم يكن خلفاء بنى العباس يحبون البادية ، ولا يحنون إليها ، ولا يتكلفون فى قصورهم عيشة أهلها ، وإنما قطعوا بينهم وبين هذه العيشة كل صلة ، واتخذوا لأنفسهم من ملوك الفرس مثلا يحتذونها فى ضروب الحياة » (٣) .

ويصبح واردا بعد كل ذلك تمرد شاعر الصورة الحضارية على النمط التقليدى القديم الذى التزم تحرى المحسوسات . ونقلها مجسمة كما هى فى الطبيعة ، بكل ما فيها من مادية حسية بلا حركة أو حياة إلا إذا كان المشهد

---

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر فى الكوفة / ٦٩٢

(٢) أدونيس . مقدمة « ديوان الشعر العربى» / ن .

(٣) د . طه حسين . العصر العباسى الأول / ١٢٧

متحركا بذاته ، كما هو الحال فى مشاهد الصيد « ففيها تنقل الحركة كما هى فى المشهد، دون أن يتدخل فيه ، وكأنه لا علاقة له بما يصف ، وتلك ميزة غالبة فى الشعر الجاهلى تميزه مثلا عن الشعر العباسى الذى اتصف بالحركة والحياة اللتين يبعثهما الشعراء فى الجوامد والمعنويات وإن أمكن نقله بدقة ووضوح »(١) .

لقد جاءت المعانى الجديدة كثيرة، وفيها من الجمال شىء كثير ، وقد فطن النقاد القدامى إلى هذه الناحية فى الشعر عامة ، فتحدثوا عما أسموه بالتوليد والاختراع والإبداع فى المعانى ، وصار التوليد أن « يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، ولا يقال له « سرقة » إذا كان ليس آخذا على وجهه ، أما الاختراع فخلق المعانى التى لم يسبق إليها وأما الإبداع فالإتيان بالمعنى المستطرف الذى تجرى العادة بمثله »(٢) .

ولقد تحققت للشعر العربى هذه المرحلة التى عبر فيها الشاعر عن عواطفه، وأظهر فيها شخصيته ، فتمتع الشعر فيها بروح جديدة فيها حرية وفيها دعابة وفيها صدق فى تمثيل الحياة ، وهذا كله قبل أن يصبح هذا الشعر الغنائى نفسه تقليديا لا يمثل الطبيعة أو الحياة ، فأما بين شعراء البلاد فقد ظهر شعر غنائى عاطفى شابه شىء من المجون الظريف ، وحلت منه الموسيقى الحسية والتحايل الأدبى محل حرارة العاطفة الخالصة التى كنا نحسها فى الشعر القديم (٣) .

وعلى هذا تحددت معالم التجديد فى الصورة الشعرية ، بما عززها من الإغراق فى الخيال و المبالغة فى أداء المعانى ، والإكثار من الاستعارات والكنايات وتكاد هذه المظاهر تكون عامة عند شعراء العصر العباسى « ولقد ظهر الخلاف بين الشعراء والمحدثين ، وكان خلافا خصبا ، لأن أنصار الجديد أقدموا غير خائفين ولا وجلين ، فوصفوا لنا الحياة الجديدة تفاصيلها ومجملها ، ومع هذا بقيت القصيدة كما كانت معتمدة على وحدة الوزن والقافية والأغراض ، ولم يكن تجددها

---

(١) د. إنعام الجندى . دراسات فى الأدب العربى / ٢٣ - ٢٤ .

(٢) العمدة : ١/ ٢٣٤ - ٢٣٥

(٣) هـ . أ . جب . الأدب / ١٥٥

جوهريا ولا مطردا ، وإنما هو التجديد الذى يكفى ليشعرك بالفرق بين العصر القديم والعصر الجديد » (١) .

وهكذا جاء المحدثون « فنظروا إلى مفارس الفطن ، ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات ، فأحكموا سبرها ، وساروا إليها بالفكر الجيد والغريزة القوية ، وقد التقى بهما طرفا العربية فى منطقة البداوة الزائلة ، ومفتتح الحضارة الثابتة ، فأصبح شعرهم خلقا جديدا ، ووقف شعر من قبلهم عند الاستشهاد بألفاظه ، حتى لتجر اللفظة الواحدة قصيدة بطولها » (٢) .

ولعل هذا التقرير الطويل عن ظروف العصر يمكن أن يوظف لخدمة موضوع هذه الدراسة حين يكشف عن دور البيئة حين تؤدى للشاعر موضوعه ، فيعطيه معانيه وصوره ، مستعينا بقدرته على الخلق والكشف « إن قيمة البيئة المادية ليست فى الموضوع الذى تبذله للشاعر ، بل فى الصورة التى تمده بها للتعبير عن انفعالاته » (٣) .

فالشعر ليس تعبيرا عن الواقع بواقعيته المطلقة ، بل إن الواقع هو مادة الفن الأولى ، يغتذى منها ويقتبس ، ولكنه لا يخضع لها خضوعا تاما ولا يذعن لحدودها ومظاهرها ، وإنما يحاول أن يدرك من خلال العالم الفكرى والحسى عالما آخر فوقها ، أو وراءها ، فالفن هو محاولة نفسية لإحياء العالم الذى لا حياة فيه ، ونقله من أشكاله الثابتة المترددة إلى أشكال تتجدد بتجدد الانفعالات النفسية التى تحل فيها وتبدعها ، ومن هنا كان الفن انتخابا قبل كل شئ ، فالواقع الحضارى يكشف عن جوانب هامة من طبيعة التجربة الاجتماعية التى يعبر عنها الشاعر من خلال حدود زمنية ومكانية ، تضيق حينا ، وتتسع أحيانا أخرى ، حين تتنازعه نفسه مع القيم والتقاليد والمبادئ التى شهدها عصره .

ويعد مسلم بن الوليد نموذجا داخلا فى عداد هؤلاء الذين تمسكوا بالاتجاهات الجديدة ، وعجزوا عن التخلص من الصورة القديمة ، فله مقطوعات

---

(١) د . طه حسين . العصر العباسى الأول . القرن الثانى : ٢/ ١١٦

(٢) مصطفى الرافعى . تاريخ آداب العرب : ٣/ ٤٥

(٣) د . إيليا حاوى . نماذج فى النقد الأدبى / ٨٨

فى المديح يرد فيها عنصر التجديد اللفظى فى الصورة ، وله قصائد فى المديح بلا مقدمات ، وله افتتاحيات بمقدمات خمرية بدلا من المقدمات الطللية الموروثة التى تلح على وصف الرحلة إلى الممدوح ، وقد سبق فى عرض نماذج الصورة التراثية عنده عرض نماذج أخرى تكشف أبعاد الجانب الحضارى فيها ، وإن كان الموقف هنا يحتاج إلى بيان نماذج أخرى فى هذه الأغراض التجديدية بصفة خاصة إلا أننا آثرنا أن نترك درسها للفصل الخاص بالتشكيلات الجمالية الجديدة فى الصورة عنده .

وعلى أية حال فقد عاش مسلم عصره بكل أبعاده الحضارية كما عايش شعراء عصره وما أحيطوا به من قيم فنية جديدة ، فقد اتفق يوما أن لقى رسولا لأبى نواس يحمل رقعة إلى عنان وفيها هذه الأبيات :

لا تَأمَنَنَّ عَلَى سِرِّى وسِرِّكُمُو   غَيْرِى وَغَيْرِكَ أَوْ طىَّ القَرَاطِيسِ
أَوْ طَيْرَ فَيْرُوذَجٍ إنِّى سَأبْعَثُه   قَدْ كَانَ صَاحِبَ تَأليفٍ وتَدْسِيسِ
وكَانَ هَمَّ سُلَيْمان لَيَذْبَحَهُ   لَوْلاَ قِيَادَتُه فِى أمْرِ بلْقِيس

فأخذ مسلم الرقعة من الرسول وخرَقها ، فانصرف الرسول إلى أبى نواس فأخبره برقعته فقال أبو نواس :

لَمْ يَقْوَ عِنْدِى عَلَى تَخْرِيقِ قِرْطَاس   إلا فَتى قَلْبُهُ مِنْ صَخْرَةٍ قَاسِى

وبلغت أبياته مسلما فعارضه فقال :

يَا مَنْ يَلُوم على تَخْرِيقِ قِرْطَاس   كَمْ مَرَّ مِثْلُكَ فِى الدُّنْيَا عَلَى رَاسِى

فأجابه أبو نواس :

مَاذَا أرَدْتَ إلى تَخْرِيق قِرْطَاسِى   هَلْ كَانَ عِنْدكَ فِى القِرْطَاسِ مِنْ باس

فهذه المعارضات كما ذهب إلى ذلك الدكتور زكى مبارك (١) تبدو تافهة حين يقبل عليها القارئ وهو خالى الذهن من ألوان الحياة فى ذلك العصر ، ولكن الذين

---

(١) الموازنة بين الشعراء / ٣٩٧

سايروا تطور التقاليد الأدبية يرون مسألة الرسائل الغرامية كانت يوما من المشكلات .

ولا يهمنا فى هذا المقام أن نصل إلى نفس النتيجة التى وصل إليها الدكتور مبارك أو غيرها ، بقدر ما يصبح مهما لنا أن نكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بمعاصريه ، خاصة حين يحاول من خلال هذه العلاقات إبراز أحسن ما يملك من صور العصر الجديد ومعطياته الحضارية وقيمه الفنية ، سواء أكان ذلك فى صورة غزلية أم فى مراسلات مع شاعر معاصر له أم ما يشبه ذلك من مواقف فنية أو اجتماعية .

لقد استطاع مسلم – كما يظهر فى شعره – أن يرسم كثيرا من الصور الفنية التى حفل بها ديوانه ، فتنوعت تلك الصور بتنوع الأغراض التى وردت فيها . ويبدو أن هيمنة الصورة الشعرية على قصائده جاءت بنفس القدر الذى هيمن عليه فيه التراث ، وبرزت فيه الصورة الموروثة بوجهها المميز ، فأصرت على أن تحتل موقعا بارزا بين مصادر الصورة الفنية فى شعر واحد من أعلام الشعراء المحدثين .

كما حاول مسلم أن يتعمق فى صوره ، جاعلا منها أحيانا مصادر أولى لإبراز عواطفه وأفكاره ، بحيث تأخذ طابعا إيضاحيا من باب التأكيد والتقرير لما يريده ، مما دفعه إلى محاولة إلباسها كثيرا من الأثواب الملونة ذات الأشكال المتغايرة ، فكشف عن ذوق عصره وطبيعة شخصيته ، وفى نفس الوقت احتفظت روح الموروث التقليدى بمكانتها عنده ، وإن كانت قد استمدت موادها الأولى من معطيات الحواس وما تناثر حولها من فتات الحياة المألوفة .

ولا يعيب مسلما أنه احتفظ بصورة الموروث ، أو أنه اعتمد على القديم ، بقدر ما يعيبه -أحيانا- أن يتسلم هذه الصورة جاهزة دون أن يبنيها بنفسه ، أو يولد فى أشكالها البيانية بذهنه الشعرى ، وقد تحقق له تجاوز هذه المرحلة بشكل واضح، فعلى الرغم من سمات التقليد التى ظهرت حتى فى صورته الطللية ، وهى أشد ما تكون قربا من صورة الجاهليين ، لم يعدم المحسنات البديعية والصور الجديدة التى ابتعد فيها عن الغريب والحوشى ، كما تجنب فيها وعورة الصورة القديمة وتعقيدها .

لقد رأيناه يصور مشاهد الأطلال والصحراء ، ويصوغ مدائح قدم لها بصورة الطلل ، ولكنه - فى أغلب الأحيان - كان يهمل هذه الصورة، حين يحس إمكانية وقوفها حاجزا أمام عواطفه وتجاربه وانفعالاته ، ومن هنا أشرب روح عصره وطبيعة حياته ، فاستشعر كما استشعر المجان والخلعاء ضروبا من المجون ، وراح يصور كما يصورون ، ويخوض فيما هم فيه خائضون من صور الخلاعة .

ولقد ضرب أبو نواس الأمثلة الكثيرة فى افتتاحية القصيدة بصورة خمرية ، فاستوعبها مسلم ، وراح يفتتح بها بعض قصائده على غرار قوله :

أدِيرِى عَلىَّ الرَّاحَ سَاقِيَةَ الخَمْرِ
ولا تَسْأَلِينِى واسْألِى الكَأسَ عَنْ أمْرِى (١)

وهو بذلك يناقض الصورة الأخرى التى رسمها للطلل فى بعض قصائده :

هَلا بَكَيْتَ ظعَائِنًا وَحُمُولا   تَرَكَ الفُؤَادَ فِرَاقُهمْ مَخْبُولاَ (٢)

فقد تأرجح فى تلك الازدواجية التى عاناها بين القديم والجديد ، فظهر فى شخصيته أثر هذا الازدواج الذى كان « ظاهرة مشتركة فى الشخصية الفنية لدى كل شعراء هذا العصر ، حتى أصبح الظاهرة الفنية المميزة للشعر فيه» (٣) .

ومن المكرر هنا أن نقول إن مسلما قد يستوحى كثيرا مما وصل إليه من نماذج الشعر القديم ، وما علق بذهنه من صوره ، خاصة ما أعجبه من قصائد زهير وستوقفه ما فيها من صنعة فنية ، فأمنسك مسلم بريشته ، وراح يقلد نماذجه ، وأعجبته التجارب الأولى ، فاندفع وراءها ، وأخذ يبالغ فى ألوانه وزخارفه الفنية ، وأدرك أنه قد توصل إلى مذهب فنى جديد ، فمضى يطبقه فى مبالغة ملحوظة ، وإفراط واضح على كل شعره ، فمحاولة مسلم - فى حقيقة أمرها - ليست سوى محاولة لبعث مدرسة الصنعة القديمة التى نهض بها زهير فى العصر الجاهلى ، وإحياء لتقاليدها الفنية ، فقد قام المذهب الفنى عنده على أساس من تلك الألوان

---

(١) الديوان / ١٠٣   (٢) الديوان / ٥٣

(٣) انظر . حياة الشعر فى الكوفة / ٦٦٣

الفنية التى قام عليها مذهب مدرسة زهير ، وبخاصة الاستعارة والجناس والطباق ، ومع هذا حقق لنفسه ازدواجية هادئة و ناجحة حين « عاش حياته الفنية كلها محتفظا (بصندوق أصباغه) يحمله معه حيثما اتجه ، وحيثما استقر ، ليستخرج منه ألوانا وصورا يلون بها شعره ويوشيه ، وينشرها فيه بل يحشدها حشدا ، حتى يوفر له كل ما يبتغيه من صنعة فنية بديعة » (١) .

ولعلنا نخلص من استعراض الصورة بمصدريها التراثى والحضارى إلى مجموعة من السمات التى انطبعت بها عند مسلم ، خاصة بين هذين الجانبين :

أولا : جاءت الصورة الموروثة – فى معظمها – جزئية حيث راح يسخرها فى خدمة الإطار الكلى الشامل ، وحاول أن يستغل فى صوغها قدراته اللغوية ، كما حاول إعمال خياله ، مستعينا فى ذلك بالمعطيات الحضارية التى هيأتها له حياته الخاصة وساعدته عليها ظروف عصره الاجتماعية .

ثانيا : أن مسلما لم يعجز أمام تلك الصور الجاهزة بقدر ما استطاع أن يخلق منها – ما استطاع – إطارا فنيا شاملا تدخل فى نسيجه هذه الجزئية ، لتذوب بداخله، وتصبح لبنة أساسية يعتمد عليها فى شكل عضوى يتسم بالكمال والنضج الفنى .

ثالثا : أنه حقق نجاحا لا يخفى فى كثير من صوره ، خاصة حين اتخذ مقوماته الفنية الأولى من الصور القديمة التى تقوم على التشبيهات والاستعارات ، فاستخرج منها صورا ليست جديدة فى شكلها الخارجى بقدر ما تحمله فى مضمونها من خيوط حضارية جديدة ، وكأن الصورة تكتسب بين يديه أبعادا فنية حضارية فيما يتعلق بموضوعها وطريقة التفاعل الفنى مع هذا الموضوع المعاصر له .

رابعا : جاءت بعض صوره بدوية صرفة حتى لنحس أحيانا أننا أمام شاعر جاهلى ، وإن كان يلاحظ أن هذه الصورة لم ترد بكثرة إلا فى أغراض شعرية محددة – هى فى معظمها قديمة – كما هو الحال فى مقدماته للمديح ، وكأن

---

(١) حياة الشعر فى الكوفة / ٧٠٠

الشاعر أعلن بذلك أنه يقصد من ورائها غرضًا نفعيا اجتماعيا يخرج عن مجال الفن، قد يهدف من ورائه إلى إرضاء ممدوحه ، وإن لم تتوفر له القناعة الكافية بحقيقة ما يصنع من النقل الحرفى للصورة من واقع التراث .

خامسا : أن الصورة التراثية عنده لم تفتقد عنصر الصدق الفنى حين انفصلت عن تجاربه الشعرية ، خاصة فى ذلك الإطار الذى صب اهتمامه فيه على مناجاة القديم ، ثم نقله ومعارضته ، إذ كان رائده فى ذلك النقل الحرفى لصوره مما أخفى طابع المعاصرة التى غطاها بذلك الستار التراثى الكثيف .

سادسا : لم يعدم مسلم فى صوره الحضارية أن يحقق إنجازات فنية تتلاءم مع روح عصره ، وتتسق مع تياراته المختلفة ، فصبغها بطابع الحداثة والتجديد ، كاشفا بذلك عن تفاعله مع بيئته الخاصة التى تأثر بها وأثر فيها ثم البيئة العامة التى ضمت معه أقرانه من شعراء عصره ، فظهر فيها عنصر جديد أبرزه ذلك التزاوج الواضح بين الأفكار مما بدا واضحا فى محاولاته توليد المعانى المستطرفة ، جريا وراء فكر جديد فى عصر ثقافى جديد ، وحضارة متميزة .

سابعا : لا يعيب الصورة الحضارية عند مسلم تكرار صور المجون واللهو ولا الإسراف فيها ، بقدر ما يميزها ، ويفردها عن صور غيره من الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه ، فصوروا مثل هذا النمط من الحياة ، وأضفى كل منهم عليه طابع شخصيته المتفردة ، فعنده فى هذا الخط محاولات واضحة للانصراف عن طابع البداوة والخشونة ، والمجىء بها نابعة من أخيلة حضرية صرفة ، صحيح أنها قد تتطرف - أحيانا - حين يسيطر عليها طابع المبالغة والغلو والاستقصاء خاصة فى الانتقال بين الصور الجزئية التى تتعدد فى القصيدة ، ولكن هذا لا يقف حائلا أمام تعبيره بالصورة ، متخذا منها أداة للكشف عن شعوره الذى تختلج به نفسه ووجدانه.

وصحيح أن الصورة عنده لم تتجاوز - فى بعض الأحيان - أن تكون مجرد امتداد لعناصر الصورة القديمة ، ولكنها لم تعدم أن تأتى مجاورة لها ، ومتجاوبة معها ، ومتداخلة فى نسيج خيوطها ، تلك الصور وليدة العصر الحضارى الثقافى الجديد .

ثامنا : لا يخفى ما فى الصورة الحضارية عنده من سعيه المستمر فيها إلى الزخرف وإبراز أركان الصورة وزواياها من خلال ديباجة يغلب عليها طابع العصر وملامح حياته ، وإن كان هذا يمتد أحيانا إلى صوره المنقولة من التراث ، كما لا تخفى فيها محاولات الإغراق فى الخيال والمبالغة ، خاصة حين يكثر من الاستعارات أو التشبيهات البليغة أو المعكوسة التى تقوى من أثر الصورة .

تاسعا : ولا يخفى - أخيرا - فى مجال مصادر الصورة بين التراث والحضارة عند مسلم مدى تجاوب الشاعر مع شعراء عصره وإفادته منهم فى صوره ، يتضح ذلك أحيانا من الروايات التى وصلتنا فى خدمة هذا الموضوع مثل مراسلاته مع أبى نواس أو مجالسه مع غيره من الشعراء ، أو استعراضه لفنون شعره أمامهم ، وأحيانا أخرى يظهر ذلك واضحا من خلال الدرس الفنى لصوره ولمح ما بينها من وشائج وعلاقات فنية ، تربطها بما رسمه غيره من شعراء عصره من صور فنية قامت على أساس منها بنية القصيدة .

* * *

الفصل الثانى
التشكيل والأداء
(١)
مستويات التشكيل الجمالى للصورة

(أ) المستويات التشبيهية.

(ب) البعد الاستعارى.

(ج) الدور البديعى.

(د) الأداء اللغوى.

(هـ) الحوار مع الموروث والحضارى.

من الأغراض التى يرمى إليها الشاعر، حين يشرع فى إخراج صورته الفنية أن يحاول إكساب جزء من المادة الأولى - القائمة فى أرض الواقع - شكلا ذاتيا، يبثه من خلال قدراته الفنية، ويعكس فيه من مواهبه ما استطاع، ذلك أن حياتنا، إذا اعتبرناها خامة مضطربة تفتقد إلى النظام والتنسيق يصبح جزءًا من مهمة الشاعر أن يمنحها شكلا منسقا يسلكها فى إطار فنى جديد، يجمع بين طياته تلك الخامة التى تم تشكيلها على يديه، ليعيد إليها حياة أخرى من نمط آخر جديد يحيل الذاتى إلى إنسانى عميق.

وطبقا لهذا المفهوم تبدو كل صورة بمثابة خلق جديد لعلاقات جديدة فى طريقة جديدة من طرائف التعبير، مما يؤكد فى مضمونه - أن هذه الصورة إنما تكشف فى طريقة صوغها وبنائها عن شاعرية صاحبها، وذلك انطلاقا من أن «لكل عمل أدبى قبل أن يتخلق فى صورته اللفظية صورة مثالية فى نفس الشاعر وذهنه، ويتفق العلماء من قديم الزمن على أن الباعث على هذه الصورة انفعال ما ينتجه وحى وقوة خفية، قالوا عنها: إنها شيطان، وإنها عروس الشعر ... وهلم جرا ... وهم يعنون بذلك زن الشاعر لا يكون فى حالته الطبيعية عندما يكتب شعرا»(١).

فعملية الإبداع الفنى - فى حدود هذا السياق - ليست عملية خلق مفاجئة بالنسبة للشاعر، ولكنه غالبا ما يكون مهيأ لها نفسيا وذهنيا بطريقة شعورية، أو لا شعورية، حيث إن جزءا من الصور التى يتضمنها إنتاجه الفنى يكون مختزنا فى ذاكرته قبل إخراجه إلى حيز ذلك الشكل، «فالذى يجعل من الشاعر شاعرًا هو تلك القدرة على التصوير، فقد يكون عندنا شعور فياض كالذى عند الشاعر، ولكن ليس عندنا من المقدرة على التصوير ما عند الشاعر، ومن ثم كان من المستحيل ترجمة شعر من لغة إلى شعر فى لغة أخرى»(٢).

---

(١) د. محمد زغلول سلام. تاريخ النقد العربى / ٥٠

(٢) أحمد أمين. النقد الأدبى: ٦٨/١

والفنان يستمد صوره من مخيلته التى تستلهم الواقع، وتحكى ما مضى من تجارب له، ومن الآثار الشعرية التى مرت به، مما يسمح بعدها بتجوله عنصرا من مكونات الصورة، على ألا تتعارض هذه الآثار مع ما يطمح إليه الشاعر من الخلق، أو التجديد والإبداع فى الصورة، ومن هنا لا يعد عيبا أن تتشابه صورتان عند شاعرين مختلفين « فإذا تقارب الإطار الشعرى (المتمثل فى التراث) بين شاعرين أنتج فنا متشابها» (١).

وليست كتابة الشعر إذن - ورسم الصورة جزء أساسى فيها - سوى نوع من النشاط الإنسانى الذى يلفت انتباهنا إلى أن هذا الشاعر أو ذاك «يتمتع بنمط خاص من الصفات النوعية التى تتعلق بالسمع والبصر والخيال الذاكرة وغيرها، كما يلزمه أن يمتلك المقدرة الذاتية على خلق صور، وتفهم ما وراء كلمات اللغة من معان بعيدة، حتى لو كانت حصيلته من مفردات اللغة محدودة، وكل هذا إنما يعنى أن الشاعر فى المجتمع العادى عليه أن يكيف نفسه - بكثير أو قليل من الوعى - مع متطلبات ذاته الداخلية، ومن ثم يتمتع بمميزات الشعراء الآخرين، كما يستوحى حالة الإلهام التى يزعم كثير من الناس أنها أقرب ما تكون إلى حالة الجنون. على أنه من خصائص الشاعر المميزة لشاعريته ما يظهر من مدى تكيف شخصيته مع شعره» (٢).

ويستمر اجترار الشاعر لهذه القدرات حتى حين يستعيد تجربته عن طريق التذكر التلقائى أو المتعمد فيزداد تأمله للتجربة بكل جزئياتها، ثم يبدأ فى التفكير فى طبيعة الصورة التى يمكنه من خلالها توصيل هذه التجربة إلى المتلقى، مستعينا فى ذلك بأداته الأولى من الألفاظ ذات الدلالات الانفعالية الشعورية، والتى تتمتع بوقع موسيقى يبعث على الانسجام الفنى لدى المتلقين، لينطلق الشاعر بعد ذلك إلى مسائل أكثر تعقيدًا، حيث يبدأ فى عملية الاختيار الشاقة لتشبيهات واستعارات معينة تتواءم مع تجربته وقدراته، وهو يستغل فى كل هذا جل ما يمتلك من قدرات

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة. مشكلة السرقات الأدبية/ ٢٧٩

(٢) Stephen Spender. The Making of a Poem. P. 45 .

خيالية تصويرية تبعث فى المتلقى أن يعيش نفس التجربة التى مر بها هو أو استعادها من تجارب ماضيه.

ومن عناصر المقدرة الفنية التى تساعد الشاعر على خلق الصورة ما يمتلكه من ذكاء وفطنة - إذا أجاد استخدامها - فهو يستطيع أن يستند إليهما فى إبداعه مما يجعل ريشته قادرة على إحياء الأشياء حين تهب الجوامد والمعنويات صفات الأحياء، وعندئذ تكون الصورة الشعرية هى الميدان الفعلى الذى تظهر فيه مقدرة الشاعر وتبرز تمكنة من صنعته، والشعر فى ذلك شبيه بسائر الفنون أو الصناعات، وبخاصة لأن الأساس عند النقاد أن الشعر صنعة، وكثيرا ما يشبهون الصنعة الكلامية بصناعة النسيج: «فالشعر عندهم كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه، ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن»(١).

ومن هنا تأتى ضرورة تأمل جوانب الصنعة الفنية دائما فى الدرس الأدبى، فهى التى تمدنا بالمتعة الفكرية والعاطفية، كما تشبع فينا متعة أخرى نابعة من قالبها الفنى الذى تصاغ فيه، ومن هنا يصدق القول بأن الأدب «فن جميل، وهو - ككل فن جميل - له قوانينه وشروطه فى الصنعة وكل ما يتعلق بالصنعة الأدبية يستمد متعته من ذاته، وقد نكتفى بها كما هى موجودة، فنستمتع بها، ولكن إذا تتبعنا مؤلفها، ومن أين أخذ صنعته، ودرسنا كيف يصنع عمله الأدبى ولا حظنا خطواته، وفحصنا الوسائل التى حقق بها نتائجه كانت متعتنا أكبر، إنه بذلك يمكننا أن نحكم على هذه الصنعة من نواحى مزاياها، وقوتها، وضعفها، ثم يقودنا هذا بعد ذلك إلى أن نبحث فى مبادئ هذا الفن وقيمة الصنعة التى اشتهرت فيه»(٢).

وقد سبق عرض فكرة الصنعة هذه فى الفصل السابق فى دراسة مصادر الصورة، ومنها يمكن الانتهاء إلى أن معالجة أكثر من شاعر لنفس الموضوع لا تعنى تكرار الصورة حرفيا، حيث إن لكل شاعر انطباعه الخاص به، وريشته التى تكشف عن سماته الذاتية فى إبداع صوره، بل - قبل كل ذلك - نجد لكل شاعر قدراته

---

(١) العسكرى. الصناعتين / ٤٣

(٢) أحمد أمين. النقد الأدبى / ٩٨

ومهاراته الفنية التى تجعل منه فنانا قادرا على التشكيل الجمالى للصورة بشكل يتفرد به دون غيره، كما أن الموضوع الواحد قد يوحى لشاعر بأشياء كثيرة تختلف جزئيا أو كليا، عرضيا أو جوهريا، عما يوحى به نفس الموضوع لشاعر آخر، ومن هنا يأتى الخلاف فى عرض الصورة حتى لو كان الموضوع المعالج على أيدى مجموعة الشعراء واحدا.

ومن هنا أيضا تبرز حاجة الشاعر إلى «دراسة عميقة للأشكال، والألوان، والمطعوم والملموس، والمشموم، ولكن كما يختار التصوير بعض الألوان المؤتلفة، كذلك الشعر له إيثار لبعض الألفاظ والصور، وذلك بحسب الأغراض التى يعالجها»(١).

حتى إذا ماجاء الشاعر لينشئ أبنيته الفنية بدأ فى توليد الصور، وإقامة الصلات بينها، بما ينم عن امتزاج الموضوعية مع إحساسه وانفعاله فى الصورة الواحدة، ومن خلال عملية التصوير هذه تتكشف صور الأشياء على حقيقتها، ذلك أن الشاعر «يحاول تلمس الأوجه المختلفة، السطحية والعميقة، إذا ما أخلص فى رسم الصورة، وحينئذ يمكننا أن ندرك صفات الشىء الأخرى، على نحو يشبه «التوارى» إذ نظن أننا منهمكون، أو نتظاهر بأننا منهمكون فى صفة الشىء الطاغية، بينما نحن - فى الواقع - نصول ونجول فى تلك البقعة من الشىء التى هى نسبيا محرمة علينا، بعيدة عن مركز رؤيتنا وغير محددة، ولكن الصحيح رغم ذلك هو أننا ننتبه إلى الشىء بتحديده، وعندما ينعدم فيه كل تحديد يستحيل علينا الانتباه إليه» (٢).

فليست العملية الشعرية - بهذا المفهوم - صورة مطابقة للحياة حرفيا بقدر ما هى عامل مساعد على خلق حياة أخرى بداخلنا، تكاد تعادل الحياة الخارجية التى ينبغى تصويرها، وهنا تأتى أهمية دور الشعراء حين يبحثون عن مقومات لصورهم، انطلاقا من تشكيل الخامة التى وضعتها بين أيديهم بيئتهم الاجتماعية

---

(١) د. عبدالكريم اليافى. دراسات فنية فى الأدب العربى. / ٢٩٩

(٢) روى كاودن: الأديب وصناعته / ١٠٥

والإنسانية بكل رحابتها. «فالشعراء يجدون الألفاظ الجيدة، وينظمونها فى نسق جيد، لكى تعبر عما يجول فى خواطرنا من أحاسيس مبهمة، وهم أيضا يخصبون فى عقولنا الواعية استجابات كانت مخزونة فى نفوسنا هامدة جامدة، والشاعر يصنع نفسه من جديد فى قصائده، باحثا، مصنفا، مختارا، طارحا، منظما وسط «ركام من الأشياء المبهمة» التى تتدافع لتتحول إلى ألفاظ وأصوات ويأتى القارئ بدوره فلا يتعرف فحسب على الشاعر - من حيث هو إنسان آخر موهوب - وإنما يكتشف مسارب ومداخل جديدة لم يحسها فى نفسه من قبل»(١).

ولا يعدم الشاعر فى كل ذلك ما تلعبه القوة الخالقة، وإن كان دورها جزئيا إلا أنه هام فى العملية الشعرية، فى نفس الوقت الذى تستمر فيه حاجة الشاعر قائمة لأن يتدرب باستمرار على تشكيل الصورة، ومن ثم يطلب الناس من الشاعر أن «يحكم بسط يده على جميع ألوان المعرفة فى عصره، فلا يكفيه أن يتعرف إلى القواعد المقررة والعرف المرعى فى «صناعته» وهى ما شغف الجمهور بتسميته علما - بل لابد أن يحرز معرفة شاملة من بطون الكتب، إذ إن الناس سيحكمون على الصحة والإصابة فى حقيقة ما يقول، مثلما يتناولون أسلوبة أيضًا بالحكم»(٢).

يقول برادلى «إن الشعر ليس فى طبيعته جزءا أو نسخة من عالم الواقع، ولكنه عالم بذاته مستقل كامل، فإذا أردت أن تمتلكه كاملا فلابد أن تدخل ذلك العالم، ويضيف أن العلاقة بين الشعر والحياة علاقة «تحتية» ولكن هذا النوع من العلاقة هو كل شىء، فكل ما جاء فى التجربة الشعرية إنما تسرب عن طريق هذه العلاقة، فعالم الشعر ليس - بأى معنى - ممثلا لحقيقة مخالفة لحقيقة سائر العالم، وليست له قوانينه الخاصة، ولاخصائصه التى لا يوجد مثلها فى العالم، إنه مصنوع من تجارب هى بالضبط من نوع التجارب اليومية التى نكتسبها بطريق أخرى، وكل قصيدة تجربة محدودة، ولكنها أكثر ترتبا من التجارب العادية، إنها تجربة هشة ذات تأثير، فانفصالها لا يعنى أنها عالم مستقل منفصل»(٣).

---

(١) اليزابيث درو. الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه / ٣٨

(٢) جروبناوم: دراسات فى الأدب العربى / ١١

(٣) نقلاً عن د. إحسان عباس. فن الشعر ١٨٤

وحين يدخل الشاعر بعد ذلك فى عمق عملية الخلق، فإنه يكاد ينفصل - بشكل مؤقت - عن عالمه الخاص، ويحاول أن يهب نفسه لعالم التصوير يبدع فيه ما واتته قدرة الإبداع، ذلك أن تجارب الحياة تكون قد تجمعت لديه، ليبدأ هو فى تجميعها وتشكيلها فيما ينشئ من علاقات وصور، تختلف فى طبيعتها عن الخامة الأولى التى تشكلت منها، وإن كان التشابه بينهما لا ينتفى تماما فى مضمونه، من هنا يأتى ارتباط الصورة الشعرية بمادة موضوعها التى تصلح لأن يشكلها أكثر من شاعر، وهنا يأتى دور اللغة، وإن كانت القدرات اللغوية تتباين لدى الشعراء، كما تتباين قدراتهم الخيالية، ومهاراتهم الفنية، فهناك شعراء «يبقى خيالهم حسيرا راكدا عاجزا عن احتضان الانفعال والحلول فيه، فيطغى عليه العقل، ويترجمه إلى أفكار معنوية مجردا بدلا من أن يتحد به الخيال ويجسده بصورة نفسية. وقد ينهار الشعر إلى نوع من التجريد والتقرير، أو يتضاعف ويتعقد بعضا ببعض فتطغى عليه الذهنية»(١).

وكان على الشاعر العربى - كأى شاعر آخر - أن يخضع لمدلول هذه الحقيقة، كما خضع لها غيره من الشعراء، وإن كان هذا لا ينفى وجود مجموعة من الشعراء تهيمن عليهم العقلانية فى تشكيل صورهم، خاصة حين راح بعضهم «لا يقنع بأن يشبه الشىء مرة، وإذا به يشبه بشىء آخر مرة، ثم بشىء ثالث مرة أخرى وهكذا..» (٢) وكأنه بذلك يتخذ من المسألة فرصة لإبراز قدراته الفنية على التشكيل أكثر من كونها نتاجا صافيا لخياله الخلاق، ومن هذا السبيل دخلت الصنعة إلى الشعر العربى إذ اتجه الشعراء إليها بعد أن ضيق عليهم النقاد سبيل المعنى.

ويبدو اتجاه الشعر العربى إلى ناحية الإبداع اللفظى أمرا طبيعيا نتيجة هذا الموقف النقدى، فكانت هذه محاولة منه للتخفف من حملة النقاد التى نادت بأن الشاعر عاجز عن الاختراع فى المعنى، وأنه لا يتأتى له أن يبرز مهارته إلا من خلال الصنعة التى يحاول إضفاءها على الصورة عن طريق اللفظ، مما أدى فى النهاية إلى

---

(١) د. إيليا حاوى. الخيال والرؤيا الشعرية م. الآداب البيروتية س ١١ ع ١ يناير ١٩٦٣ ص ٢٥

(٢) د. سهير القلماوى ، تراثنا الشعرى فى أضواء جديدة. م. الكاتب ع ٣، يونيو ١٩٦١

وقوع بعض الشعراء فى هوة الإسفاف، والتلاعب بالألفاظ، مما يعد مغالاة لا تتفق وطبيعة عملهم الفنى.

وترتبط هذه الفكرة بمفهوم الصنعة فى الصورة الشعرية بالذات، حيث إن المعانى الشعرية لم تعد مقياسا للجمال أو القدرات الفنية، وإنما تتمثل هذه القدرات فى الصورة الشعرية التى تصاغ فيها تلك المعانى، وكأنها كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحب وآثر، ويبقى له فى ذلك فضل الإجادة فى الصورة التى يعرضها «وكانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»(١).

وقد أدى هذا الموقف النقدى إلى كثرة استعمال كلمة الصنعة بما لها من معان متعددة مختلفة فلم تكن هذه الكلمة «وحيدة المدلول فى يوم من الأيام، ومن بين معانيها قديما ما يسمى بالأدب المحدث فى العصر العباسى وهى - فى هذا النحو من الإطلاق - قل أن تفيد شيئا آخر غير الشعور القوى المبهم بالفرق بين معالم مختلفة من حياة الأدب العربى»(٢).

وانطلاقا من هذا المفهوم للصورة الشعرية، من كونها صنعة فنية، يمكن للناقد أن ينظر إلى معالمها التى تبرز فيها قدرات الشاعر، حين يشكلها، لتنطق بأطراف واضحة من ذاتيته ومكوناته الثقافية التى تتكشف عبر الألوان الفنية المختلفة التى يستخدمها فى تشكيله. فإذا كانت الصنعة الفنية معلما واضحا على الشاعر أن يهتدى به فى خلق الصورة، فإن من حقنا أن نقف على المجالات المختلفة التى تحقق له هذه الصنعة، والتى تعد أدوات فنية فى يديه يبث بها المعنى الذى يراه معبرا عن تجربته الشعرية، مثيرا للمتعة الفنية عند المتلقى، ويمكن تركيز هذه الأدوات فى الصورة التشبيهية والاستعارية مع استكشاف دور الخيال فى كل

---

(١) قدامة. نقد الشعر / ١٣

(٢) د. مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم / ٣١ - ٣٢

منها، ثم البديع من حيث علاقته بالصور، وكيف يستخدمه الشاعر فى خدمتها، وكيف يخرج من يده أحيانا إلى مجالات أخرى أقل أهمية، ثم اللغة وعلاقتها بالصورة، وكيف يحسن الشاعر الإفادة من التراكيب اللغوية ذات الطبيعة النوعية الخاصة فى إبراز صورته، وأخيرا الصورة التى يرثها الشاعر، وكيف يتلاعب بقدراته المختلفة فيها حين يعيد تشكيلها فنيا، هذه القضايا مجتمعة تتكشف - تطبيقا - من واقع الفصل التالى من الدراسة.

* * *

(أ)

المستويات التشبيهية

يستخدم الشعر التشبيه والاستعارة والمجاز ليقرب بين أمور متباعدة، لينتهى من هذا التقريب إلى التوضيح أولا، ثم الإمتاع الفنى ثانيا، وإلا انعدم الدافع الذى يحدو بالشاعر إلى أن يبذل جهده وفكره وطاقته ليربط بين الأشياء المختلفة التى يقع بينها وجه من أوجه الشبه، كأن يربط بين الورد ووجنات الحبيب، أو بين النرجس وعينيه، أو بين الظبى ورشاقته، أو بين البدر وبهائه، وغير ذلك من التشبيهات التى طرقها الشاعر العربى كثيرا حين أدرك بحسه الفنى أن طبيعة الألفاظ والمعانى وحدها، لا تحقق له رسم الصورة التى يريدها بما ينبغى لها من الألوان، والخطوط، والأشكال، وأن عليه أن «يعمد إلى التشبيه والمجاز والاستعارة ليوحى بتلك الألوان والأشكال وأمثالها التى يريد أن يصورها، وليذكى ما يتصل بها من عواطف ومشاعر أصيلة جديدة، وكأنه يمسح بتلك التشبيهات والمجازات ما ران على تلك الأشكال من غشاوة الألفة، ويحسر عن وجهها المبتكر الطريف، حتى ليبدو كأننا نراه بعين الشاعر، وننظر إليه بإحساسه وعاطفته وخياله، وهكذا تنشأ دنيا جديدة مملوءة بالأشكال والألوان والتحف، هى كنوز الفن الفكرية تضاف إلى دنيا الطبيعة»(١).

ويبدو أن إلحاح الأشياء وما يقوم بينها من علاقات وروابط - تكون خفية أحيانا - هو ما يدفع الشاعر إلى استخدام وسيلة فنية بعينها، يراها هو نفسه قادرة على إبراز هذه العلاقات فى الإطار الفنى الذى يعبر عما يريد من ناحية، ويحقق للمتلقى جوا من المتعة الفنية ومعايشة تجربة الشاعر للمرة الثانية من ناحية أخرى.

وكل فنان يحاول من زاوية فنه أن يقف على هذه العلاقات التى تربط بين الأشياء، ولكن ثمة فرقا واضحا بين الشاعر وغيره من الفنانين، فالشاعر إنما يستخدم الصورة التشبيهية، أو الاستعارية أداة لفنه، لأنه لايملك ألوان المصور ولا

---

(١) د. عبد الكريم اليافى. دراسات فنية فى الأدب العربى / ٢٩٧

ريشة الفنان، ولا إزميل النحات، ومن هنا فإنه يستبدل بذلك كله أنماطا مختلفة من التشبيهات والاستعارات التى تعد - بالنسبة له - بمثابة الريشة والإزميل عند صاحبيهما، وعلى هذا الأساس تبرز عدة حقائق مرتبطة بوظيفة التشبيه والاستعارة فى أن كلاً منها «يقرب كما أنه يبعد، وهو يركب الشىء تركيبا ويمثله تمثيلا، ويعرضه علينا بدلا من أن نبحث عنه ونلتمسه ونحزره حزرا ونقدره »(١).

وتبرز قدرات الشاعر - بهذا القياس - حين يقرب بين تلك الأمور القائمة فى الكون، وكأنها متنافرة،وهو يحقق بذلك قدرا من التناسق الفنى، فيؤدى إلى نوع من الإمتاع والاستساغة للعمل الذى يشكله من ألفاظ معينة تتخلق منها الصورة الجزئية، تشبيهية كانت أو استعارية، وكأنها خطوة على النهج الفنى للشاعر، ذلك النهج الذى لا يتكامل إلا حين يتشكل الإطار الكلى الشامل للصورة الفنية.

وإذا كانت أداة الشاعر تختلف عن أداة زميله الفنان الآخر، فإنها تختلف - من باب أولى - جزئيا وكليا عن أداة العالم، بل إن المسألة قد ترتد فى بعدها الحقيقى إلى التفرقة الجوهرية بين عقلية الشاعر وعقلية العالم «إن العالم يتناول الأشياء جزءا فجزءا معتمدا فى ذلك على العقل والحواس، وهما آلتان للتجربة، إنه يتناول الوجود فى ظاهره، ولكنه لا ينفذ إلى باطنه، أما الشاعر فيقصد إلى معرفة تتغلغل فى بواطن الأشياء، يحسها إحساسا مباشرا معتمدا فى ذلك على بصيرة أو حدس ينقل إليه الوحدة الحيوية التى تربط بين أجزاء الوجود، ولهذا السبب نفسه لا ينظر إلى الواقع نظرة العالم التى تمتلئ بالاحتراس والتحرز، فالشاعر ينظر إلى الواقع نظرة صداقة وتعاطف»(٢).

ومن هنا أيضا تأتى أهمية الصورة البيانية عند الشاعر، وغالبا ما يعد التشبيه أبسطها، وأكثرها حسية، إلا أن الإسراف فى الصورة التشبيهية قد يضر بالهندسة الفنية للقصيدة حيث «تختل القصيدة ويتحول التشبيه من كونه وسيلة جزئية للتعبير إلى غاية أو موضوع آخر، بجانب الموضوع الأصيل، يظله أو يخيم عليه، ويعروه بالقلق والتفكك»(٣).

---

(١) د. عبد الكريم اليافى. دراسات فنية فى الأدب العربى / ٣٩٨

(٢) د. مصطفى ناصف. الصورة الأدبية / ١٣٢

(٣) د. إيليا حاوى. فن الوصف / ٢١٦

ويقلل من قيمة الصورة التشبيهية أنها لاتكشف الضرورة، كغيرها من الصور عن طبيعة التجربة الشعرية، لأن الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلا على نظرة منطقية أساسها التفكير والإدراك والتعقل، وليس الشعور أوالمعاناة والانفعال.

ولكن هذا لا ينفى اختلاف درجات التصوير من خلال هذه الأداة، فهناك التشبيه ذو الطرفين البعيدين الذى يختلف فى غموضه بالنسبة لابتعاد العلاقة أو قربها بين طرفيه، وهناك تشابيه ظلالية شفافة تبدو شديدة الصلة بالواقع النفسى، وثمة تشابيه كثيفة لأن العلاقة التى تربط بين طرفيها تشتمل على غموض يكاد يدنو من المستحيل أو الغرابة والذهنية اللتين تعنيان بإثارة الدهشة [١] ومن هنا يجب أن يتجاوز التشبيه - لكى يتحقق الهدف الفنى منه - ذلك الاتهام الذى يوجه إليه حين يصير غاية فى ذاته، فهو - فى جوهره - لا يتجاوز أن يكون وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة، وليس ثمة تشبيه دائم الجمال حتى يمكن اعتباره غاية فنية، كما أنه ليس ثمة تشبيه دائم القبح فى ذاته، وإنما يجمل أو يقبح بمقدار البعد الفنى الذى يكسبه الشاعر إياه من مدى صلاحيته للتعبير عن التجربة الداخلية، دون أن يقتصر على كونه «قياسا غير مباشر وإلا صار بذلك أيسر أسلوب من أساليب الوعى، وأكثرها وضوحا، وأدناها توغلا فى النفس، لأنه يقوم على المقابلة والاستنتاج، ويؤدى إلى المعرفة بالأدلة والبرهان، حيث إن التمييز يتم فى حدود العقل المحدق بالأشياء من خلال الحواس وحدودها المقررة الحاسمة» [٢].

ولنقادنا القدامى وقفات بارزة عند مفهوم التشبيه سبق استعراض بعضها فى التمهيد ويهمنا منها هنا ما ذهب إليه قدامة حين حدد معنى التشبيه، ثم شرع فى وصفه قائلا: «إنه من الأمور المعلومة أن الشىء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغير ألبتة إتحدا فصار الاثنان واحدًا، فبقى أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك فى معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق فى أشياء ينفرد كل واحد منهما

---

[١] نفسه / ٢٤٨

[٢] د. إيليا حاوى. العقل فى الشعر بين التشبيه والاستعارة. م. الآداب البيروتية، س ١٠ ع ١٢، ديسمبر ١٩٦٤ ص ١٨ -١٩

عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد»(١).

كما سجل البعض ضروب التشبيهات ودرجاتها المتنوعة، ولعل فى مثل هذه الرؤية ربطا واضحا بين الصورة الفنية بمفهومها الواسع وبين التشبيه فى مفهوم النقد القديم، حيث ذهب ابن طباطبا إلى «أن التشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشىء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئاً وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض، فإذا اتفق فى الشىء المشبه بالشىء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه، وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له»(٢).

وتبدو هذه النظرة النقدية لأنواع التشبيهات - فى جملتها - غير بعيدة كثيرا عن مفهوم الصورة الجزئية التى يتشكل منها البناء الفنى المتكامل، وإن كان هذا لا ينفى غلبة الطابع العقلى المنطقى على هذا التقسيم، ذلك أن العقل لا ينبغى أن يطغى على الانفعال فى العملية الشعرية، وإلا ساعد على تجميده وأفقده حرارة العاطفة، وإن كان هذا لايعنى ضرورة زواله بشكل تام، وإلا صارت المعانى خرافية وهمية، بعيدة عن التوازن، مما يساعد على سرعة زوال تأثيرها «إن فضيلة العقل فى الشعر أن يكون كروح خفية تتراءى فى خلال الصور والتشابيه لا نبصرها أو نعيها، وإنما نشعر بها تختلج فى خلية التجربة، تسيرها حينا وتسايرها أحيانا، فالعقل ضرورى لحياة التجربة، بقدر ما يتغافل عن ذاته، فيبقى منها روحه وأسلوبه الحى، نبصر آثاره الحية دون أن نبصره»(٣).

ويبدو أن الانطلاق من النزعة العقلانية فى التشبيه يخلق هوة واسعة بين

---

(١) قدامة: نقد الشعر ٦٥

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر / ١٧

(٣) ايليا حاوى. العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة. م. الآداب البيروتية. س ١٠ ع ١٢ ديسمبر ١٩٦٢ ص ١٨

الانفعال وذات الشاعر فى تلك المرحلة التى يتحول فيها الانفعال إلى أفكار واضحة، لكنها ميتة، بعد أن كانت عواطف غامضة لكنها حية، ومن هنا تأتى ضرورة بذل الشاعر جهده الفنى فى اختيار التشبيه الملائم لانفعاله، وحقيقة تجربته، ولم يغفل القدماء ذلك فعبد القاهر يقول: «إن السبب الذى يجعل بعض التشبيهات ترد دائما على الأذهان، وبعضها لا يرد إلا بعد جهد وتعب يرجع إلى أمرين هما «التفضيل» و «الندرة» وكلا الأمرين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، بل يفضى أولهما إلى ثانيهما»(١).

وفى محاولة التخلص من هيمنة النزعة العقلانية على التشبيه يحسن أن نقف على الطبيعة النوعية للعلاقة بينه وبين سائر الصور البيانية، ليتحقق له المقياس الفنى الصحيح الذى يضع فى اعتباره أن يقوم على « العنصر النفسى العاطفى الذى يكمن وراءه، والذى يسرى من الشاعر إلى قارئه وسامعه، ولايكون الحكم فى ذلك للدقة أو تشابه الطرفين، أو للغرابة، والندرة أو للتوازى الهندسى والتأنق أو للجهد العقلى»(٢).

ومن هنا كان اختلاط الأمر عند بعض القدماء فى فهمهم لطبيعة التشبيه، وتقسيمهم إياه على أساس هذه العقلانية، وتحديد موقعه الفنى، قياسًا عليها، بقول ابن قتيبة: « وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، لكنه قد يختار على جهات وأسباب منها الإصابة فى التشبيه»(٣).

ففكرة الإصابة هذه تقصد غالبا إلى الترويج لذلك الطابع العقلانى فى اختيار الأشياء المحسوسة المتقابلة، ومن هنا يظهر مدى تركيز بعض القدماء على التشبيه إلى حد يكون فيه مقياسا من مقاييس الإجادة فى الشعر عندهم، وذلك قبل أن يعرفوا الاستعارة باسمها، ثم خلف من بعدهم خلف جعلوا التشبيه والاستعارة «ركنى المعانى الشعرية ومصدر جمالها»(٤).

---

(١) عبد القاهر الجرجانى. أسرار البلاغة / ١٤٨

(٢) د. عبد العزيز الأهوانى. ابن سناء الملك / ١٣٩

(٣) ابن قتيبة. الشعر والشعراء / ١٠

(٤) نسيب عازار. نقد الشعر فى الأدب العربى / ١٥٣

وعلى أية حال فإن الشاعر يستعير صورته الشعرية، سواء أكانت تشبيهية أم غيرها من واقع بيئته، وقد يجرى ذلك حينا بصورة واعية مباشرة، وأحيانا أخرى بصورة قاتمة غامضة، ذلك أن وجدان الشاعر يتأثر بمظاهر البيئة تأثرا عفويا، يظهر حين يعرض للتصوير، فتتقابل عنده وجوه المظاهر، لتتولد منها الصورة فى إطارها التشبيهى الجزئى البسيط، أو تكون أعمق من هذا المستوى حين تكتسب بعدا استعاريا، ومن هنا لا تنتفى قيمة تشبيهات المحدثين عن سابقيهم، ومن هنا أيضا لا يحكم قدم التشبيه بضرورة فساده، خاصة أن التشبيه الحسى قديم قدم الشعر العربى فهو «ظاهرة جاهلية برع فيها أوس بن حجر وأبناء مدرسته أمثال زهير والنابغة»(١).

وفى عصر شاعرنا لم يكن الشعراء - وهذا أمر طبيعى - ليصيبوا التشبيه فى كل حالاته، إذ المفروض أن يكون عمل الخيال خادما للغرض الشعرى، وأن يكون التشبيه موضحا لبعض جوانب الصورة، وهذا يؤثر فى قيمتها الفنية، ويتحقق ذلك عند طائفة معينة من الشعراء من ذوى العاطفة المرهفة، ذلك أنهم يتمتعون بخيال يمكنهم من الترجمة عن عواطفهم، وتجسيد مشاعرهم فى صور معبرة عما يصفون، كاشفة عن الجوانب المختلفة للموصوفات، ويخرج من هذه الطائفة أولئك الشعراء الذين يصفون ما تقع عليه أعينهم بمعزل عن مشاعرهم وعواطفهم، فهؤلاء لا يعبر التشبيه عندهم عن شعور، وليس وراءه خيال ولا عاطفة، وإنما هو مجرد تعبير لغوى، يعنى بالصورة، أو بالجو التعبيرى، من غير ملاحظة مطابقته للجو الشعورى فتأتى صورهم لذلك باهتة غير موحية.

ومسلم بن الوليد - من بين شعراء هذا العصر - تظهر عنده معالم كثيرة متنوعة من التشبيهات بدرجاتها المختلفة، ابتداء من التشبيه الحسى البسيط، وانتهاء بالتشبيهات المركبة التى يشكل كل طرف من طرفيها صورة، أى التشبيه التمثيلى، وهو فى كل ذلك إنما يكشف عن الآثار العقلية الجديدة، كما يكشف فى بعضها عن استلهامه من وحى التراث.

---

(١) انظر. طه حسين. فى الأدب الجاهلى / ٢٨٤

ووسيلته التشبيهية تبدأ فى كثير من صوره من التشبيه المادى المحسوس؛ كما فى قوله:

تُكَاتِمُ القَمَر الوَجْهَ الَّذى ضَمِنَتْ   والوَجْهُ مِنْهَا تَرى فِى مَائِه القَمَرَا (١)

فالصورة تبدو غزلية، يجعل فيها وجه صاحبته قمرا، وهو تشبيه قديم، يعتمد فى كلا طرفيه على المحسوسات من الوجه والقمر، وفى صورة أخرى تراه يشبه الساقى بالقمر فيقول:

وقُلْتُ حِينَ أدَارَ الكَأسَ لِى قَمَرٌ:   الآنَ حِينَ تَعَاطَى القَوْسَ بَارِيهَا (٢)

كما يشبه الغيد بالبقر الوحشى فى قوله:

عِنْد «الخُرَيْبَةِ» غيدٌ قَدْ صَبَوْنَ بِنَا   مِثْلَ المهَا فِى رِيَاضٍ حَوْلَهَا العُشُبُ (٣)

لتبدو أكثر هذه التشابيه - كما هو ظاهر - فى إطار سياق مادى محسوس، ويلاحظ أن كلا من المشبه والمشبه به مفرد فيها. وفى صور أخرى يتجاوز مسلم هذه المرحلة. فيأتى بالمشبه به مفردًا، ولكن يضعه فى موضع معين، فهو حين يصور «يزيد» فى المعركة، لا يشبهه بالليث فقط، بل يجعل هذا التشبيه قائما فى حالة استثارة هذا الليث يقول:

كَالليْثِ إنْ هِجْتَهُ فَالموْتُ رَاحَتُهُ   لا يَسْتَرِيحُ إلِىَ الأيَّامِ والدوَلِ (٤)

وفى صورة الساقى يخصص حالة المشبه به أيضا فى مثل قوله:

وَدَارَتْ عَلَيْنَا الكَاسُ مِنْ كَفِّ طِفْلَةٍ   مُبَتَّلةٍ حَوراَءَ كَالرَّشَأ الطِّفْلِ (٥)

حيث يصور الساقية وهى طفلة رخصة ناعمة بالرشأ الطفل. وفى تصوير ما يحدث فيمجلس الخمر من عزف وغناء يقول:

وأسْعَدَهَا المِزْمَارُ يَشْدُو كَأنَّهُ   حَكَى نَائِحَاتٍ بِتْنَ يَبْكِينَ مِنْ ثُكلِ (٦)

---

(١) الديوان / ٢١٤   (٢) نفسه / ٢١٦
(٣) نفسه / ٢٢٦   (٤) نفسه / ١٤
(٥) الديوان / ٤٠   (٦) نفسه / ٤١
مبتلة: أى منتبذة الخلق أى خلقها كامل. الدعص: كدية من الرمل.

إذ يشبه حنين المزمار بنساء نوائح بتن يبكين من فقد حبيب لهن.

وفى التشبيه الحربى يصور مشاهد القتال أيضا، فلا ينسى هذه الحالة الخاصة للمشبه به كأن يقول:

وإنِّى «وإسْماعيل» يومَ وادعِه   لكالغمد يوم الرَّوْع فارقه النَّصْلُ (١)

فلا يكتفى بذكر الغمد، بل يحدد طبائع الأجواء من حوله وقت القتال، وقد فارقه نصله، وهذه هى الحالة الخاصة التى رسمها للمشبه به.

وحين تأتيه فتاته خوف الرقيب نجده يقول فيها:

أتتنى عَلَى خَوْفِ العُيُونِ كَأنَّهَا   خَذُولٌ تُراعى النَّبْتَ مُشْعَرَة ذُعْراً (٢)

فإذا به يشبه الجارية، وهى تخاف عيون الوشاة كأنها خذول من الظباء فى حالة خاصة، إذ إنها ترعى النبت، وهى غير مطمئنة، بل تلتفت هنا وهناك خشية من يتربص بها من وحش الصحراء أو من صائديها.

وهو يقول فى إحدى صور المديح، حين تستدعيه الصحراء للقنص:

فَإنْ أغْشَى قَوْماً بَعْدَهُم أوْ أزُرْهُم   فَكَالوَحْشِ يَسْتَدْنِيهِ للقَنْصِ المحلُ (٣)

حيث يخصص الوحش بحالة محددة، تستدعيه الصحراء فيها للقنص، ويحاول هنا أن يبعد بالتشبيه عن هذا المستوى، فيلجأ إلى النموذج التمثيلى الذى يعتمد على صورة تتعدد أجزاؤها فى كل من طرفيه، وكأن الشاعر حين أكثر من هذا النوع بصفة خاصة كان يقصد إلى إبراز مهارته، ليحتل له مكانا خاصا بين شعراء التجديد فى عصره، وكأنه راح يمارس نشاطه التصويرى من خلال وعيه بكل الأشكال البلاغية.

من هنا بدا التشبيه التمثيلى وقمة ما توسع فيه مسلم، حتى أحاله إلى أداة للتصوير تحقق للمتلقى إمتاعا حسيا، سواء من زاوية النظر أو السمع مما لا يتنافى

---

(١) نفسه/ ٣٣٢

(٢) نفسه / ٤٥

(٣) نفسه / ٣٣٣

مع واقع عصره الذى حفل بالزخرف والزينة «فلم تكن الفسيفساء فيه سوى مجموعة من الألوان المتداخلة التى تروق العين دون أن تعبر عن مشكلة من مشاكل الوجدان والمصير»(١).

وهكذا جاء التشبيه التمثيلى عند مسلم عن عمد وقصد، لإبراز مزيد من مهارته الفنية من ناحية، ونتيجة ما أملته عليه طبيعة معطيات صور العصر من ناحية أخرى ففى وصفه للخمر يعتمد على هذا النوع من التشبيه:

كَأنَّهَا وَصَبِيبُ الْمَاءِ يَقْرَعُهَا   دُرٌّ تَحَدَّرَ مِنْ سِلْكٍ عَلَى ذَهَبِ(٢)

حيث يصورها فى حالة مزجها بالماء وقد انتشر الحبب فوقها بالدُّرّ انفرطت حباته فوق سبيكة من ذهب، وتراه فى خمرية أخرى يقول:

كَأنَّ فَنِيقاً بَازِلاً شُكَّ نَحْرُهُ   إذَا مَا اسْتَدَرَّتْ كالشُّعَاعِ عَلَى البَزلِ
كأنَّ ظِبَاءً عُكَّفاً فِى رِيَاضِهَا   أبَارِيقُهَا أو حسن قعقعة النَّبْلِ(٣)

حيث يصور صبيب الخمر إذا ثقبت خابيتها كصبيب دم حار انبعث متدفقا من نحر بعير أبيض متميز بين قطيع الإبل، كما يصور أباريقها وقد وقفت منتصبة ممتدة الأعناق بظباء أحست بحركة رام، فرفعت رؤوسها وتشوفت خوفا منه وترقبا لأبسط حركاته.

وهو يكثر من هذه التشبيهات فى صوره الخمرية بصفة خاصة، فيصور الخمر فى مشهد آخر قائلا:

كَأنَّهَا وَسِنَانُ المَاءِ يَقتلهَا   عَقِيقَةٌ ضَحِكَتْ فِى عَارِضٍ بَرِدِ(٤)

إذ يجعل الخمر التى مزجها بالماء برقاً يلمع فى زحام سحاب ممطر، وقد جعل للماء سنانا على الاستعارة، فكأن الماء يقتلها كما يقتل السنان من يطعن به.

---

(١) فؤاد ترزى/ مسلم بن الوليد / ١٥٩

السنان: حديدة الرمح التى يطعن بها.

(١) نفسه/ ٢٠٩

(٣) نفسه / ٣٩

(٤) نفسه / ٨١

وقد أورد ابن المعتز صورة لمسلم تعتمد على مثل هذا التشبيه يصف فيها ساقيا ممسكا بكأسين فى كفيه فقال:

فَشَبَّهتُ كَأسَيْهِ بِكَفَّيهِ إذْ بَدَا   سَرَاجين فِى مِحْرَابِ قِس إذَا صَلَّى (١)

فالكأسان تشبيهان مراجَيْن، لما فيهما من قوة إشعاع الخمر بداخلهما، وهو لم يقف بالتشبيه عند هذا الحد، بل تجاوزة فجعلهما فى محراب قس متفرغ لعبادته، وقد انصرف عن كل ما حوله من ضجيج الدنيا.

ومن التشبيه التمثيلى عنده أيضاً هذه الصورة الغزلية الطريفة التى نراها مرسومة فى قوله:

فَغطتْ بِأيْديهَا ثِمَارَ نُحورِهَا   كَأيْدِى الأسارىَ أثْقَلَتْهَا الجَوَامِعُ (٢)

وأيضا فى هذه الصورة التى عرضها قوله:

فَعُدْنَا كَغُصْنَىْ أيْكَةٍ كُلَّمَا جَرَتْ   لَهَا الرِّيحُ ألْقَتْ مِنْهُمَا الوَرَقَ الخُضْرَا (٣)

ففى الأولى راح يشبهها وهى تغطى صدرها بيديها بأيدى الأسارى، وقد أثقلتها القيود. وفى الثانية يرى أن حالتهما عادت بعد حسنها ونضارتها كغصنين كانا فى أيكة ناعمين متجاورين، فهبت عليهما ريح أحرقت ورقهما الأخضر.

وبذا يبدو مسلم، وقد سجل سبقا واضحا فى إكثاره من ألوان التشبيه، حيث جاء بالكثير منها يتلاءم مع مادة عصره، مما لا يغض - بدوره - من قيمة صورته، بل يظهر جمالها الفنى بعد التحوير والتوليد فيها، وقد بلغ مسلم قمة نجاحه فى صورته التشبيهية حين أتى بها كاشفة عن ذلك التلوين العقلى الجديد السائد فى عصره كأن يقول:

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فِى يَوْمِ ذِى رَهَجٍ   كَأنَّهُ أجَلٌ يَسْعَى إلىَ أمَلِ (٤)

---

(١) ابن المعتز. فصول التماثيل / ٣٤

(٢) نفسه / ٢٧٣

(٣) نفسه / ٤٥

(٤) نفسه / ٩

فيتعانق التشبيه التمثيلى مع الاستعارة لخلق صورة فيها من الجدة والطرافة الشىء الكثير.

وقد ذهب الدكتور البهبيتى إلى أن مسلما تأثر فى التشبيه العائم أو الإيهامى -كما أسماه - ببشار بن برد الذى كان يشبه المادى بالمعنوى ولكن الواقع - من خلال النماذج التى يغص بها ديوانه - يكشف صِحة عكس هذا الرأى، فالتشبيهات عند مسلم تبدو حسية حين يشبه مفردا بمفرد، أو يشبهه بمفرد فى حالة خاصة، أو يحاول أن يرضى بالتشبيه حاستى السمع والبصر معا، أو ينتقل به إلى مرحلة أرقى حين يأتى بالتشبيه التمثيلى، وهو الطابع الغالب على شعره، إذ إنه لا يشبه إلا بين شيئين، يمكن أن تكون العلاقة قائمة بينهما سواء فى الحقيقة أو المجاز، أما بشار فله وضعه الخاص نظرا لعاهته مما قد يحول أحيانا دون إقامة مثل هذه العلاقة، ومن هنا تأتى مظنة اختلاف الموقف بين الشاعرين مدعومة بطبيعة صنعة مسلم فى اختلافها عن مستوى صنعة بشار.

وعلى أية حال فقد كثرت الصور التشبيهية عن مسلم مما يتلاءم مع طبيعته التى نزعت إلى تحسس الجمال وتلمسه، والتمتع به حسيا، ومن هنا كان إلحاحه على طلب هذه الصورة، وإجادته فيها بكل درجاتها الفنية التى انتقل منها بعد ذلك إلى مرحلة أعمق راح فيها يطلب الاستعارة ويرسم من خلالها المزيد من صوره الشعرية.

* * *

(ب)

البعد الاستعارى

والاستعارة فى شكلها البسيط هى « استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه فى بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة – حينئذ – لاتقف بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه » (١). والاستعارة جزء من أداة اللغة ، وهى وسيلة للتعبير عن الفكرة المعقدة ، لا عن طريق الإخبار المباشر، أو عن طريق التحليل ، ولكن عن طريق اللمح السريع لوجه الشبه بين الأشياء المتفرقة ، ومن هنا يأتى التفاوت بين عبقريات الشعراء في اتساع الأفق ، وتسجيل الرؤية الكاشفة لهذا اللمح السريع لأوجه الشبه ، والصلات بين الأشياء ، ولذلك قال أرسطو قديما : « الاستعارة سمة العبقرية » وقالها ريتشاردز فى العصر الحديث « إن الاستعارة هى الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع » (٢) . ولعل هذه المفاهيم التى دارت حول الاستعارة توحى بعدم المباشرة فى الصورة الاستعارية ، وبالتالى تخرج عن أن تكون مجرد تركيب عقلى معتاد ، يسهل تفكيكه إلى عناصره بل إنها تغدو « أقرب إلى التعبير غير المباشر عن غرض يمكن بلوغه مباشرة ، فضلا على أن من الصعوبة أن نعرف نوع الارتباط الدقيق بين الأشياء ، وليس القول بالتشابه إلا قولا سطحيا تقريبا ، أواستعاريا خفيا ، يطمئن إليه الذهن لتكراره ، وطول ترديده ، وإن الاستعارة فى أثناء تعبيرها عن موقف جزئى معين قد تتجاوز إلى أمهات تصورات المرء للحياة جملة فكيف يستقيم لها التحليل ؟ » (٣) .

فالاستعارة مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية ، وهى من الخطوط الأساسية التى تبرزها ، وهى جزء أساس من العملية الشعرية « كالنحو من اللغة ،

---

(١) العسكرى. الصناعتين / ٢٠٦

(٢) رتشاردز . مبادئ النقد الأدبى /٣١٠

(٣) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ١٣٤ .

فكما اطردت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد ، ويفطنوا إلى وجودها ، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم ، دون معرفة نظرية ، ولا وعى تحليلى لطرق استعمالها ، ولهذا جاءت معظم الاستعارات القديمة صادقة ، لأن ملكة الشعر انتزعتها من طبائع الأشياء ، أو - على الأصح - لأن الأشياء أملتها على الشعراء دون أن يصنعوا هم شيئا » (١) .

والاستعارة - من الناحية الفنية - أبعد شأوا من التشبيه ، ذلك أننا إذا نظرنا إليها نرى أنها - فى أبسط أشكالها - تشبيه مختصر اختلت معادلته ، وسقط أحد طرفيه ، واستعيض عنه بالانتقال مباشرة إلى الطرف الثانى ، سواء أكان هو المشبه أم المشبه به ، ومن هنا تأتى قيمتها البيانية فى تلمس ما يحيط بالطرف الغائب من صفات تزيد الصورة جمالا، بعد استكشافها ، فقد كان سقوط الطرف الأول« من أهم أسباب التى أضفت على الاستعارة عمقًا وبعدًا نفسيًا وفنيًا، وذلك لأن سقوط الطرف الأول حرر النفس من بطء الأسلوب المنطقى ، وحرر أيضا المعادلة من وضوح الأسلوب النثرى، وكساها بقليل أو كثير من الوهم والغموض المتولدين من الاتصال المباشر بين النفس والأشياء » (٢) .

فهى تفاعل بين طرفين ، يقوم على مقارنة شىء بشىء آخر ، أو استبدال كلمة بأخرى ، على أساس فكرة تداخل العوالم، وعدم الفصل بينها، ومن هنا يأتى تبرير تفضيلها على التشبيه : «فبينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء بجزء من أجزائها وانفعالها بالجوهر والماهية، فإن الاستعارة تغالى بذلك الشبه الجزئى، وتجعله يتضحم، ويتعاظم، ويمتد، حتى يستولى على الكل، بتأثير الانفعال النفسى أو الحدس الفكرى الذى يصل إلى نتائج الأشياء قبل أن يمر بأسبابها» (٣) .

وقد تنبه النقاد القدماء إلى أهمية اللغة المجازية - عموماً - فى الشعر، وركزوا فى ذلك على الاستعارة، إذ إنها تظهر قدرة اللغة المجازية على خلق علاقات

---

(١) د. محمد مندور . النقد المنهجى عند العرب ص ٤٩ .

(٢) د. إيليا حاوى . العقل فى الشعر ص ٥٧ . م الآداب البيروتية ع ١٢ ، س ١٠ ديسمبر ١٩٦٢ .

(٣) د. ايليا حاوى . العقل فى الشعر / ٥٧ - ٥٨

جديدة ذات طبيعة خاصة بين الألفاظ، تتشكل بها الصور الفنية، ولعل هذا ما يفسر انتشار تلك اللغة المجازية فى شتى لغات العالم ،بل لعله يفسر أيضاً سيادتها فى الشعر دون النثر، لبعدها عن العقلانية المسيطرة على الروح العلمية، ومن هنا يمكن محاسبة الشاعر الكبير على استخدامه الأصيل للألفاظ التى تعد «المظهر الخارجى لجدة رؤية الشاعر للوجود، فهو يستعمل لغة الجملة التى هى فرد من أفرادها كما لو كانت لغته هو ملكا له بمفرده، كما أنه يرى الوجود الذى حجبته عن الشخص العادى التقاليد الحاضرة والماضية، يراه كما لو كان أول فرد ينظر إليه، هذه النقطة تفسر لنا الشىء الكثير فى الشعر الصادق، فهى تفسر لنا سر العلاقات الغريبة التى يخلقها الشاعر بين الألفاظ، والتى يدهش لها الوعى الاجتماعى» (١).

فالصورة الاستعارية - على الرغم من جزئيتها - تعد أكثر استيفاء للتجربة، لأنها أقرب إلى طبيعتها ، ولكنها لا تبلغ درجة الصفاء الفنى والوجدانى، ولا تنفذ إلى أعماق النفس إلا إذا تخلصت من التقيد بحدود قاطعة تفصل بين المستعار والمستعار له، وعندئذ لا تعدم الأساس الدينامى الذى تنطلق منه معبرة عن أركان التجربة الشعورية، وإن كان هذا الأساس يجعلها «تعتدى على الواقع العملى بدرجة كبيرة» (٢) فكل ما فيها لا يتحتم وجوده فى الواقع بالضرورة ، وإنما يوجد ذلك فى المجال الإبداعى للشاعر ، حيث يزيد خياله من بعد الواقعية إلى حد بعيد ، ومن هنا فإن البدء فى دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامى « من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية ، فلا يتيح لها الظهور ، فالشاعر لا يرى شيئين بل يرى شيئا واحدا وقد أصبح هذا الآخر، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات » (٣) .

ويبدو أن ما ألح عليه النقاد العرب بتسمية « المجاز » إنما كانوايقصدون به «نقل اللفظ من مجال إلى آخر، وقداعتمدوا- بشكل واضح - فى هذا النقل على

---

(١) د. محمد مصطفى بدوى . الذاتية فى الشعر . م. الآداب / ١٢

(٢) د. مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة /٢٧٨

(٣) المرجع السابق . الموضع نفسه .

طابع التشابه الخارجى بين المنقول منه والمنقول إليه . على نحو ما ورد فى تحليلهم للتشبيهات والاستعارات، ومع هذا لا يمكن إنكار كون هذا التحليل - فى قسط منه - قد استند إلى تشابه فى داخل النفس أو وحدة الأثر داخل تلك النفس »(١) .

وانتقالا من ماهية الاستعارة ، وتلمس دورها فى إبراز الصورة الشعرية ، إلى محاولة كشف وظيفتها التى تعبر من خلالها عن واقع النفس ، يمكن القول بأن الصورة الاستعارية راحت تكتسب أبعاداً فنية جديدة عن طريق ما يسمى بالتشخيص بعد عملية نفسية صرفة ، تجعلنا فى العمل الأدبى كأننا نمارس حياة حسية ، نتمثلها فى الألفاظ ، وفى إشعاعات الألفاظ ، وفى الدلالات الرمزية للألفاظ »(٢) .

والتشخيص - بهذا المنطق - جزء من عناصر الجمال التى تبرز الصورة ، وربما كان أقوى إيحاءً ، وأكثر دلالة على المعانى من التشبيه ، وإن كان بعض نقادنا القدماء لم يستسغ التشخيص ، منذ سماه الآمدى ببعيد الاستعارة. وكان واحداً من جملة مآخذه على أبى تمام « إنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات ، متفرقة فى أشعار القدماء، لا تنتهى فى البعيد إلى هذه المنزلة فاحتذاها ، وأحب الإبداع ، فأغرق فى إيراد أمثالها ، واحتطب ، واستكثر »(٣) .

وفى تعريف العسكرى للاستعارة رآها نقلا للعبارة من موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره ، وهذا النقل للعبارة يشتمل - غالبا - على العنصر الحسى القائم على التشخيص ، لإبراز المعانى ، فالتشخيص لون من التفكير الحسى ، يضفيه الساعر على لوحته التصويرية ، ليزيد من وضوحها ، وجمالها الفنى «فالمحسوسات والحسيات فى ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك ، والشاعر - .

---

(١) د. محمد مندور ، التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية . م المجلة، أغسطس ١٩٥٨ ع. ٢ س ٢٠ ص ١٠٠

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية فى النقد العربى /٢٠٦ .

(٣) الآمدى . الموازنة / ٢٤٠

كالرسام – يستخدم هذه الأدوات ، لكنها لا تؤدى وظيفتها على الوجه الصحيح ، إلا بتوجيه من الشاعر ، وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وآخراً » (١) .

« والإنسان مشخص برغمه ، فهو إذا تمثل قوة مجردة أو محسة وهبها زيه وبسط عليها زواله ونحلها أعماله » (٢) .

ولا تعمل هذه الملكة المشخصة لدى الشاعر فى فراغ ، بل إنها تفرغ طاقتها فى حقل تجاربه الشعورية الحادة ، وانفعالاته العميقة التى يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته ، ليسقطها على الأشياء المحسوسة فى عالم الواقع الخارجى ، فيشخصها أو يجسمها ويتفاعل معها ، وبهذا المعنى عرف الأستاذ العقاد التشخيص بقوله : « فالمقصود بالتشخيص تلك الملكة الخالقة التى تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسماوات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامسة ولامسة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقظه تلك اليقظة ، وهى هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة» (٣) .

فالربط بين الشعور وملكة التشخيص أمر مفروض بطبيعته ، وذلك أن التجربة التى يمر بها الشاعر هى ما يحاول تصويره عن طريق تلك الأداة الفنية التى تزيد الصورة وضوحا إن لم تكن أساسا ضروريا للأداء .

وفى عصر مسلم تزداد الصورة الاستعارية انتشارًا لدى الشعراء المحدثين ، ومعها يزداد الاعتماد على ملكة التشخيص ، ويشتد إلحاح الشعراء على التعقيد فى المعانى نتيجة إسرافهم فى المقابلة بين الظواهر الخارجية والحالات الداخلية التى

---

(١) د. عز الدين إسماعيل. التفسير النفسى للأدب / ١٠٨

(٢) العقاد . الفصول / ٤٩

(٣) العقاد . ابن الرومى / ٣٠٣ .

تعترى النفس البشرية ، فلم يكن الشاعر العباسى مثل أسلافه الجاهليين يغشى المعانى نتيجة إسرافهم فى المقابلة بين الظواهر الخارجية والحالات الداخلية التى تعترى النفس البشرية ، فلم يكن الشاعر العباسى مثل أسلافه الجاهليين يغشى مظاهر الأشياء دون أن يتساءل عن حقائقها ، أو يثير المشاكل حولها ، أو يتمعن فيها . بل حرص على التساؤل ، وحاول تعمق الأشياء والأفكار ، وراح الشاعر يستعين على توصيل معانيه كذلك بتجسيدها أحيانا ، وعندئذ تكون الاستعارة هى أداة لتحقيق هدفه ، ومن هنا يمكن الزعم بأن التجسيم والتشخيص كليهما « يتعمق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التى ترد علينا ورودا طبيعيا لا شبهة فيه من صنعة أو أناقة ، ثم إن اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا فى الأشياء غير الحية إنما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع » (١) .

فإلى أى مدى استطاع مسلم توصيل معانيه وتجاربه عن طريق التشخيص ، وكيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة فى هذا التوصيل ، وما الدوافع التى أدت إلى اللجوء إلى هذه الأداة ؟ وما مدى نجاحه فى تشكيلها الجمالى ؟ هذا ما ينبغى أن تجيب عنه صوره الشعرية التى اتكأت على الاستعارة والتشخيص .

ففى إحدى لوحاته الغزلية يستعير صريع الغوانى النميمة ليجعلها من شأن الحلى والعطور حين يقول :

إذَا مَا مَشَتْ خَافَتْ نَمِيمَةَ حَلِيهَا تُدَارِى عَلَى المَشْىِ الخَلاخِيلَ وَالعِطْرَا (٢)

فهى تخاف أن يصوت عليها الحلى عند شدة الحركة فى المشى ، وأن ينم عنها ريح المسك فكأنهما يشيان بها فهى لذلك تمشى قليلا قليلا ، وهو يريد من وراء هذه الصورة الاستعارية أن يكشف عن مكانتها بين أهل الترف والنعمة.

وفى صورة لمجلس الخمر تراه يستعير العود للفتاة ، والأقحوان لثنايا القينة والمزمار للشادية ، واللذات للشجر المثمر ، والصهباء للقناة فى بقية الصورة التى يقول فيها :

---

(١) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية /١٣٦

(٢) الديوان / ٤٥

وَحَنَّ لَنَا عُودٌ فَبَاحَ بِسِرِنَا   كَأنَّ عَلَيْهِ سَاقَ جَارِيَةٍ عطلِ
إذَا مَا اشْتَهَيْنَا الأقْحُوَانَ تَبَسَّمَتْ   لَنَا عَنْ ثَنَايَا لاَ قِصَارٍ ولاَ ثُعْلِ
وَأسْعَدَهَا المِزْمَارُ يَشْدُو كَأنَّهُ   حَكَى نَائِحَاتٍ بِتْن يَبْكِينَ مِنْ ثُكْلِ
غَدَوْنَا عَلَى اللَّذَّاتِ نَجْنِى ثِمَارَهَا   ورُحْنَا حَمِيدى العَيْشِ مُثَّقفى الشَّكْلِ
أقَامَتْ لَنَا الصَّهْبَاءُ صَدْرَ قَنَاتِهَا   وَمَالَتْ عَلَيْنَا بِالخَدِيعَةِ والْخَتْلِ (١) .

وفى صورة خمرية أخرى يستعير السنان للماء كما يستعير الضحك للعقيق قائلا :

كَأنَّهَا وَسِنَانُ المَاءِ يَقْتُلُهَا   عَقِقَةٌ ضَحِكَتْ فِى عَارِضٍ بَرِدِ (٢) .

كما يستند إلى تجسيد ما يريد تصويره أحيانا كما فى قوله :

إذَا طَغَتْ فِئَةٌ عَنْ غِبِّ طَاعَتِهَا   عَبَّا لَهَا المَوْتُ بيْنَ البِيضِ والأسلِ (٣)

إذ جعل ممدوحه يعبئ الموت بين السيوف والرماح ، متخذا من التجسيد أداة للصورة . وفى صورة غزلية يجسد المودة فى غمرات اللحظ قائلا :

جَعَلْنَا عَلاَمَاتِ المَوَدَّةِ بَيْنَنَا   مَصَايدَ لَحْظٍ هُنَّ خَفَى مِنَ السِّحْرِ (٤)

ويكسب التجسيد الصورة عنده عنصر الحركة فهو يصور نفسه يقود الرجاء إلى الأمانى التى يبغيها نتيجة وعد ممدوحه :

ألا رُبَّمَا اقْتَدْتُ الرجَّاءَ إلىَ المُنى   بِوعْدِكَ حَتَّى يَسْتَبِدَّ بِهِ المَطلُ (٥)

وعلى هذا كثر لديه عنصر التشخيص ، حيث راح يتخذ منه ركيزته الفنية

---

(١) الديوان / ٤٠ - ٤٢

(٢) الديوان / ٨١

عن غب طاعتها : أى عن بعد طاعتها .

(٣) الديوان / ١٢

(٤) الديوان /١٠٥

(٥) نفسه / ٩٤

الأساسية فى تصوير الأشياء والمعنويات ، حيث يبث فيها الحياة والحركة والنمو ، وله فى ذلك كثير من الصور بعضها جزئية محدودة ، ومنها صور كبرى شاملة ، فمن صوره الجزئية التى اعتمد فيها على التشخيص تصويره للمنايا فى قوله :

يَغْـدُو فَـتَـغْـدُو المَنَايَا فِى أسِنَّتِـهِ   شَـوَارِعـاً تَتَـحَـدَّى النَاسَ بِالأجَلِ (١)

فهو يغدو إلى الحرب لتغدو معه المنايا الكامنة فى أسنته ، وكأنها تقصد الناس بالموت ، فهو يجعل من أسماء المعانى ذواتًا تحس وتتحرك وتفعل ، وهذا ما حاوله مع المعنويات فى صور أخرى كثيرة ، كأن يشخص الخوف وهو يطير على حد تصويره :

وَطَارَ فِى إثْـرِ مَنْ طَارَ الفِـرَارُ بِهِ   خَـوْف يُعَـارِضُـهُ فِى كُلِّ أخْـدُودِ (٢)

والفرار يتمطى :

مُظَفَّـرُونَ تُصِيبُ الحَـرْبُ أنفسهم   إذَا الفِـرَارُ تَمَطَّى بِالمَـحَـايِيـدِ (٣)

والقنا تجرع الدماء :

ولى وَقَـدْ جَـرَعَتْ مِنْهُ القَنَا جُـرَعـاً   حَىَّ المَـخَـافَـةِ مَيْتـاً غَيْـر مَـوؤودِ (٤)

والرياح تتحسر :

تَمْـشِى الرِّيَاحُ بِهِ حَـسْـرَى مُـوَلَّهَـةً   حَـيْـرَى تَلُوذُ بِأكْنَافِ الجَـلاَمِـيـدِ (٥)

وفى لوحاته الغزلية يرسم صورة متماسكة تستند إلى أكثر من لون بلاغى يظهر من بينها التشخيص واضحا ، من مثل هذه الصور التى يجمع فيها عديدا من الأشياء على غرار قوله :

خَلَوْتُ بِهَـا واللَّيْلُ يَقْظَانُ قَـائِمُ   عَلَى قَـدَمٍ كَـالرَّاهِبِ المُـتَـبَـتِّلِ
فَلَمَّـا اسْـتَـمَـرَّتْ مِنْ دُجَـا اللَّيْلِ دَوْلَةُ   وكَـادَ عَـمُـودُ الصُّبْحِ بالصبح يَنْجَلِى
تَرَاءَى الهَـوَى بِالشَّوْقِ فَـاستَـحْدَثَ البُكَا   وَقَـالَ لِلَذَّاتِ اللِّقَـاءِ : تَـرَحَّلِى (٦)

---

(١) نفسه / ١١

(٢) الديوان / ١٦٢

(٣) نفسه / ١٦٠

(٤) نفسه / ١٦٦

(٥) نفسه / ١٥٤

(٦) نفسه / ١٤٤

فالليل إنسان فى يقظته وقيامه ، والهوى يقف ليتراءى بالشوق باكيا ، غير مكتف بالبكاء بل يأمر اللذات بالرحيل . صورة أساسها التشخيص استعان فيها بالتشبيه فى البيت الأول . وفى صورة تراه يروع الكرى ويعادى الصباح :

وَزَائِرةَ رُعْتُ الكَردى بِلِقَائِهَا   وَعَادَيْتُ فِيهَا كَوْكَبَ الصُّبْحِ والفَجْرَا (١)

وحين يميل إلى البدر تراه يفضى إليه بسره تارة ، ويناجيه تارة أخرى :

فَبِتُّ أسِرُّ البَدْرَ طَوْراً حَدِيثَهَا   وَطَوْراً أنَاجِى البَدْرَ أحْسِبُهَا البَدْرَا (٢)

وحين يجلس مع صاحبته يحدثها مرة ، ويحدث القمر مرة ، وثالثة يكتم عنه سره ، ولا ينسى بعد تشخيص القمر بهذا الشكل أن يشخص الليل فى طريقه إلى الزوال مودعا النجوم :

إلَى أنْ رَأيْتُ اللَّيْلَ مُنْكَشِفَ الدُّجَى   يُوَدعُ فِى ظَلْمَائِهِ الأنْجُمَ الزُّهْرَا (٣)

وضمن هذه الصور الجزئية التى يقيمها الشاعر أساسا على التشخيص يمتد بمثلها إلى الأغراض الشعرية الأخرى ، ففى صورة الممدوح يشخص السيوف والموت :

رَضِيَتْ سُيُوفكَ عَنْكَ يَوْمَ لَقِيتَهُمْ   وَأجَبْتَ دَاعِى المَوْتِ حِينَ دَعَاكَا (٤)

فسيوف يزيد ترضى عنه يوم لقاء أعدائه ، وهى تستحسن إرواءه لها بالدماء، والموت يدعو يزيد إليه ، فيلبى الدعوة ويجيب النداء .

وفى تصوير كرم ممدوحه يجعل الجود يجرى ويلمع فى وجهه :

تَرَى الجُودَ يَجْرِى فِى صَفِيحَةِ وَجْهِهِ   وَإنْ كَانَ فِى جَدْبٍ مِنَ الأرْضِ مُمْحِلِ (٥)

---

(١) نفسه / ٤٥

(٢) الديوان / ٤٥

(٣) نفسه / ٤٦

(٤) نفسه / ٩٧

(٥) نفسه / ٣٠

وهذا عن دور التشخيص فى الصور الجزئية ، حين تتوالى فى القصيدة ، لتكشف عنصرا من عناصر التجربة ، وتبقى لمسلم بعدئذ طاقات فنية أخرى راح يرسم من خلالها صورا كلية كبرى ، أقامها أساسا على التشخيص ، وبرز له من بينها صور ثلاث تستحق كل منها وقفة خاصة وهى : صورة السفينة ، وصورة الخمر، ثم صورة الدهر . حيث يعمد إلى تشخيص الجمادات فى اللوحتين ، الأولى والثانية ، وتشخيص المجردات فى اللوحة الثالثة .

والصورة الأولى للسفينة يحكيها قوله (١) :

كَأنَّ مَدَبَّ المَوْجِ فِى جَنَبَاتِهَا   مَدَبُّ الصَّبَا بَيْنَ الوعَاثِ مِنَ العُفْرِ
كَشَفْتُ أهَاوِيلَ الدُّجَى عَنْ مَهُولِهِ   بِجَارية مَحْمُولَةٍ حَامِل بِكْرِ
لَطَمَتْ بِخَدَّيْهَا الحُبَابَ فَأصْبَحَتْ   مُوَقَّفَةَ الدَّايَاتِ مَرْتُومَةَ النحْرِ
إذَا أقْبَلَتْ رَاعَتْ بِقُنَّةِ قَرْهَبٍ   وَإنْ أدْبَرت رَاقَتْ بَقَادِمَتى نِسْرِ
تَجَافَى بِهَا النُّوتىُّ حَتَّى كَأنَّمَا   يَسِيرُ مِنَ الإشْفَاقِ فِى جَبَلٍ وَعْرِ
تَخَلَّجُ عَنْ وَجْهِ الحَبابِ كَما انْثَنَتْ   مُخَبأة مِن كسَر سِتْرٍ إلى سِتْرِ
أطَلَّتْ بِمِجْدَافَيْنِ يَعْتَورَانِهَا   وَقَوَّمَهَا كَبْحُ اللَّجَامِ مِنَ الدُّبْرِ
فَحَامَتْ قَلِيلاً ثُمَّ مَرَّتْ كَأنَّهَا   عُقَابُ تَدَلَّتْ مِنْ هَوَاءٍ عَلَى وَكْرِ
أنَافَ بِهَادِيها وَمَدَّ زِمَامَها   شَدِيدُ عِلاجِ الكفِّ مُعْتَمِلُ الظَّهْرِ
إذَا مَا عَصَتْ أرخى الجَرِيرَ لِرَأسِهَا   فَمَلَّكَها عِصْيانَها وَهْىَ لاَ تَدْرِى
كَأنَّ الصَّبَا تَحْكِى بِهَا حِينَ وَاجَهَتْ   نَسِيمَ الصَّبَا مَشىَ العَرُوسِ إلىَ الخِدْرِ

---

(١) الديوان / ١٠٦ - ١١٠

الوعاث : اللينة . العفر : جمع أعفر وهو الكثيب الأحمر. الحباب: الموج . موقفة الدايات : أى مخططة الظهر. مرتومة النحر : فى نحرها بياض . قنة قرهب : رأس ثور وحشى. تجافى: تنحى. تخلج: تنحى. موضع الحباب: الذى يقرب فيه الحشف من أعلى الماء . الكسر: ما عن يمين الخباء وشماله . انثنت: مالت . الاختلاج: الخروج من شىء إلى شىء. اللجام هنا رجل المركب. حامت: استدارت . الهادى: العنق. المعتمل: العامل . معتمل الظهر: يريد أن ظهره عامل على جذب الحبال مع يديه . الجرير: الحبل . ملكها عصيانها : أى تماديها فى الجرى .خفيرها : حافظها . رجل طليح: أى كال من طول سفره . اللحاء: القشر الرقيق دون القشر الغليظ. أتت هنا بمعنى صارت .

فَمَا بَلَغَتْ حَتَّى اطِّلاحِ خَفِيرِهَا   وحَتَّى أَتَتْ لَوْنَ اللِّحاء مِنَ القِشْرِ

فالسفينة أداته فى ذلك البحر المخيف ، وهى جارية حامل محمولة على الماء ، وتحمل الناس لأول مرة فهى بكر . وجانب التشخيص هنا - بالطبع - إنسانى يتبعه بصور أخرى يعتمد فيها على الحيوانات ، فهى مخططة الظهر ، فى نحرها بياض ، ومقدمتها كرأس ثور وحشى مسن . كما يعتمد على عالم الطير بمن يجعل مجدافيها كجناحى النسر ، واندفاعها فوق الماء كاندفاع العقاب . ثم يعود إلى الملامح الإنسانية التى يضفيها عليها فصورها عروساً تمشى إلى خدرها ، وقد داعبها نسيم الصبا ، ويحميها فى سيرها ذلك النوتى من شدة حذره وخوفه عليها . وما إن يهبط خيال الشاعر إلى أرض الواقع ليصور مجدافيها حتى يحلق مرة أخرى فى عالم التشخيص حين جعلها تطل بهما ، وسرعان ماتعاوده صورة حيوان البادية ، فترى السفينة تقوم برجلها كالفرس يقوم بالزمام ، ثم تبدأ فى الاستدارة قليلا لتمر بسرعة خاطفة ، فتنقض كما تنقض العقاب على فريستها ، وهى إذ تشرف بعنقها يمد لها النوتى الزمام ، فإذا ما عصته تمادت فى جريها ، دون أن تدرى ما هو صانع بها .

فالصورة قائمة - فى جملتها - على عنصر التشخيص من خلال استخدام ألوان مختلفة من صور الإنسان والحيوان والطير التى راح الشاعر يصوغها جميعا فى أشكال مليئة بالحركة والحيوية .

وفى اللوحة الثانية ينثر صورا جزئية تتلاقى وتتعانق فى إطار فنى شامل ، يبرز فيه قدرته على استغلال عنصر التشخيص ويقول :

وَقَهْوَةٍ مِنْ بَنَاتِ الكَرْمِ صَافِيَةٍ   صَهْبَا يَهُودية أَرْبَابُهَا العَرَبُ
تُنْمِى إلىَ الشَّمْسِ فِى إغذائها وَلَهَا   مِنَ الرَّضَاعَةِ فِى حَرِّ الهَجِير أبُ (١)

فهو يجعلها فتاة من بنات الكرم أربابها عرب ، وقد تغذت على الشمس ورضعت فى الهجير حتى إذا كبرت جعلها الشاعر بعد ذلك تخطب ثم تتزوج :

حَتَّى إذَا بَلَغَتْ وَحَانَ خِطَابُهَا   سَاوَمْتُ صَاحِبَهَا البَيَاعَ فَغَالَى
مَا زَالَ حَتَّى حُزْتُهَا وخَدَعْتُهُ   وَلَقَدْ أطلتُعَلَى الخِدَاع جِدَالا (٢)

---

(١) الديوان / ٢٢٧   (٢) الديوان / ٢٠٣

وفى أخرى يقول :

بَعَثْنَا لَهَا مِنَّا خَطِيباً لِبُضْعِهَا   فَجَاءَ بِهَا يَمْشِى العِرَضْنَةَ فِى مَهْلِ
رَقَى رَبَّهَا حَتى احْتَوَاهَا مُغَالِيا   عَقِيلَتُهُ دُونَ الأقَارِبِ والأهْلِ
فَوَافَى بِهَا عَذْرَاءَ كُلَّ فَتى نَدىً   جَزِيلَ العَطَايَا غَيرَ نِكْسٍ وَلاَ وَغْلِ
مُعتَّقَةً لاتَشْتَكِى وَطْءَ عَاصِرٍ   حَرورِيَّةً فِى جَوْفِهَا دَمُهَا يَغْلِى
أغَارَتْ عَلَى كَفِّ المُدِيرِ بِلَونِهَا   فَصَاغَتْ لَهُ مِنْهَا أنَامِلَ كَالذَّبْلِ
أمَاتَتْ نُفُوساً مِنْ حَيَاةٍ قَرِيبَةٍ   وَفَاتَتْ فَلَمْ تُطْلَبْ بِتَبْلٍ وَلاَ ذَحْلِ (١)

ليحيلها إلى صورة كبرى يشيع فيها التشخيص للخمر ، فهم يرسلون إليها خاطبا يطلبها ، فيعود بها مرحًا فخورا ، بعد أن دفع مهرها غاليا ، ثم أقبل عليها كل فتى جزيل العطاء ، بعيد عن الدنايا . وهنا عودة إلى حقيقة الخمر ، فهى معتقة سالت من العنب بلا عصر ، مما يجعلها شديدة فى تأثيرها فى النفوس ، وكأن فعلتها فى ذلك لا تبعد عن صورة الرجل العنيف يغلى دمه إذا ما لجّ فى القتال .

وقد صاغت بعد ذلك للساقى أنامل صفراء ، ليستمر معه التشخيص فيبرزها مخطوبة يعتزّ بها خاطبها ، وهى تميت وتحيى دون أن يطلب منها ثأر أو دية وهى لا تشتكى وطء عاصر ، حيث إن فى جوفها دما يغلى من شدتها على نفوس الشاربين وهى تصوغ وتغير ، بل تخاتل وتخادع :

أقَامَتْ لَنَا الصَّهْبَاءُ صَدْرَ قَنَاتِهَا   ومَالتْ عَلَيْنَا بِالخَدِيعَةِ والخَتْلِ (٢)

أى أنها قومت لهم أمرها فاستقام لهم شربها ، وقد خدعتهم فى عقولهم ، وختلتهم حين استرقت عقولهم . ليصل التشخيص ذروته فى صورته التى يقول فيها

يمشى العرضنة : يمشى فى انحراف من التيه . فى مهل : فى رفق .خطيبا : خاطبا . رب الخمر: مولاها.. عقيلته : كريمته . الاحتواء : الضم . النكس: الدنىء . الذيل: عظام صفر كعظام التبل. التيل والذحل والوتر : مطلب الدم يكون قبل القاتل .

(١) الديوان / ٣٦ - ٣٨

(٢) الديوان / ٤٢

قُتِلتْ وَعَاجَلَهَا المُدِير فَلَمْ تَفِظْ   فَإذَا بِهِ قَدْ صَيَّرَتْهُ قَتِيلاً (١)

فقد قتلته حين أسكرته ، حيث يجعل منها ندا للساقى تنازله ، فيقتلها بالمزج ، ثم يشربها ، فإذا بها تتحول إلى قاتل للشارب حين يسكر ، فهى مقتولة ! وهى قاتلة !! وهى مشروبة على وجه الحقيقة وكل ذلك من تأثيرها فى عقول شاربيها .

ويلح عليه التشخيص إلى درجة يجعل فيها الندامى يفضون خاتم الخمر وكأنهم تزوجوها ، ودخلوا بها بعد أن تحجبت عليهم وتمنعت قبل ذلك زمانا :

إلَى أنْ تَلاقَوْهَا بِخَاتمَ رَبِّهَا   مُخَدَّرَةً قَدْ عُتِّقَتْ حِجَجا عَشْرا
إذَا مَسَّهَا السَّاقى أعَارَتْ بَنَانَهُ   جَلابِيبَ كَالجَادِىِّ مِنْ لَوْنِهَا صُفْرَا
أنَاخَ عليها أغبر اللَّوْنِ أجْوَف   فَصَارت لَهُ قَلْباً وَصَار لَهَا صَدْرَا
قُلُوبُ النَّدَامَى فِى يَدَيْهَا رَهِينَة   يَصِيدُونَها قَهْراً وَتَقْتُلهُمْ مكْرَا (٢)

فهو يعتمد على الأحوال الإنسانية فى تشكيل أطراف الصور وأداء المعنى حيث يبدأ فى ذلك مع الخمر ، منذ ابتياعها ، إلى تشخيص خطبتها وزواجها ، وإقبالهم عليها لفضها ، ومداعبتهم إياها فتترك على أيديهم آثار لونها ، ثم يبرك الزق عليها ، فتصير فى داخله كالقلب ، ويصير هو من حولها صدرا ، وهم حين يصيدونها يقهرونها ، ولكنها لا تستسلم إذ تقتلهم بمكرها فتسكرهم فى لطف وهدوء شديدين .

وهكذا شخص الشاعر الخمر تشخيص خبير بها ، كاشفا بذلك عن عشقة لها ، وشغفه بشربها ، منذ جعلها مرة مقتولة بماء السحاب :

صَفْراء مِنْ حَلَبِ الكُرُومِ كَسَوْتُهَا   بَيْضَاءَ مِنْ صَوْبِ الغُيُومِ البُجَّسِ
مُزِجَتْ وَلاَوذَهَا الحبَابُ فَحَاكَهَا   فَكَأنَّ حِلْيَتَهَا جَنِىُّ النَّرْجِسِ (٣)

---

(١) الديوان / ٥٨ .

بخاتم ربها : أى بطابعه (خاتم الخمار على طين الخابى) . الخدر هنا : الخابية . عتقت :حسنت، العتيق: القديم الكريم .أغبر اللون أجوف: يقصد الزق . أديمها: جلدتها .

(٢) نفسه ٤٨ - ٤٩

(٣) الديوان ١٣١ -١٣٢

وغير مقتولة حينا آخر :

إذَا شِئْتُمَا أنْ تَسْقِيَانِى مُدَامَةً   فَلاَ تَقْتُلاَهَا كُلُّ مَيْتٍ مُحَرَّمُ
خَلَطْنَا دَماً مِنْ كَوْمَةٍ بِدِمَائِنَا   فأظْهَرَ فِى الألْوَانِ مِنَّا الدَّمَ الدَّمُ (١)

وتأتى اللوحة الثالثة ليشخص فيها المجردات ، فيلح على صورة الدهر فى مواضع كثيرة فى الديوان ، فالدهر عنده يتدرج فى سلم التصوير الفنى ابتداء من معاتبته له ولومه إياه :

مَاذَا عَلَى الدهْرِ لَوْ لاَنَتْ عَرِيكَتُهُ   وَرَدَّ فِى الرَّأسِ مِنِّى سَكْرَةَ الغَزَلِ (٢)

وهو يبعث الأيام :

لَمْ يَبْعَثِ الدَّهْرُ يَوْماً بَعْدَ لَيْلَتِهِ   إلاَّ انْبَعَثْتَ لَهُ بِالبَأسِ والجُودِ (٣)

وهو يرمى الناس بالنكبات :

إنِّى رَمَانِى الدَّهْرُ مِنْهُ بِنَكْبَةٍ   حَتَّى حَمَلتُ مِنَ الدُّيُونِ ثِقَالاَ
وأرَى الحوادِثَ مَا تَزَالُ تَنُوبُنِى   غَرَضاً وتُقْصِدُ فِى الفُؤَادِ نِبَالاَ (٤)

وهو يكاد يقضى على الشاعر :

وَيَبْكِكَ شَاعِر لَمْ يُبْقِ دَهْر   لَهُ نَشَباً وَقَدْ كَسَدَ القَصِيدُ (٥)

ويقوم باختبار الأسرار ومن شأنه الشكوى :

مَا كُنْتُ أدَّخِرُ الشَّكْوَى لِحَادِثَةٍ   حَتَّى ابْتَلَى الدَّهْرُ أسْرَارِى فَأشْكَانِى (٦)

أى ما كنت أدخر الشكوى لحادثة من الدهر حتى جعلنى الدهر أشكو ما

---

(١) نفسه / ١٧٩

(٢) نفسه / ٤

(٣) نفسه / ١٧٠

(٤) الديوان / ٢٠٨

(٥) نفسه / ١٤٨

(٦) نفسه / ١٢٦

ألاقى من أذاه ، وذهاب نضارة ما كنت فيه من الخير ، فما كان فى نفسى أن أشكو من الأذى ، ولا ظننت أن ينزل بى بلاء ، حتى أنزله بى الدهر .

وينصرف الدهر مذعورا :

وذَعَرْتَ صَرْفَ الدَّهْرِ حِينَ ضمنته   فالدَّهْرُ مِنْكَ وصَرْفُه مَذْعُورُ (١)

ثم يطلق عليه صفات إنسانية حين يصفه بأنه جاهل :

جَهِلَ الزمانُ وعَادَ فِى عَادَاتِهِ   فلَبَسْتُهُ بَتَجَمُّلٍ وَتَعَمدِ (٢)

كما أنه يُلْبَس ، وهو يجلب الضحك والبكاء :

أبْكَانِىَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أضْحَكَنِى   والدهُرُ يَخْلطُ إحْلاَءً بِإمْرَارِ (٣)

وله عين تنام ، وأيام تقطع :

كَمْ قَدْ قَطَعْتُ وَعَينُ الدَّهْرِ رَاقِدَةَ   أيَّامُهُ بِالِّبا فِى اللَّهْو والْجَذْلِ (٤)

وهو خائن لا أمان له :

تَرَاهُ فِى الأمْنِ فِى دِرْعٍ مُضَاعَفَةٍ   لاَ يَأمَنُ الدَّهْرَ أنْ يَأتِى عَلَى عَجَلِ (٥)

والمعنى فى صورته البسيطة أقرب إلى التقريرى ، ولكن التصوير يظهر هنا فى صورة الدهر الذى يمكن أن يغدر به فجأة ، وبالتالى يجب أن يأخذ حذره خوف هذه المفاجأة . ومن شأنه الاغتباط :

فالدَّهْرُ يَغْبِطُ أولاه أوَاخِرَهُ   إذْ لَمْ يَكُنْ كَانَ فِى أعْصَارِهِ الأوَلِ (٦)

فنظرا لمجىء الممدوح فى أواخر الدهر كان أوله يحسد آخره على الفوز به دونه ومن شأنه أن يسأل :

---

(١) نفسه / ٢٢٣

(٢) نفسه / ٢٣١

(٣) نفسه / ٢٢٨

(٤) نفسه / ٥

(٥) الديوان / ١٢

(٦) نفسه / ١٥

سَلْ عَيْشَ دَهْرٍ قَدْ مَضَتْ أيامُهُ   هَلْ يَسْتَطِيعُ إلَى الرُّجُوعِ سَبِيلاَ
لَوْ عَادَ آخره كَأوَّلِ عَهْدِهِ   فِيمَا مَضَى لَمْ أشْفِ مِنْهُ غَلِيلاَ (١)

فهو يطلب من صاحبه المتخيَّل أن يسأل الدهر الذى مضى إذا كان ثمة سبيل لرجوعه ، خاصة أنه لم يعرف قيمة ما انقضى إلا حين جرب آخره ، ولو عاد اليوم إلى الزمان الرخىّ الذى كان فيه ما كان يشبع منه لطيبه ونعمته .

وهو ذو إرادة نافذة ، ورأى سديد ، لا يتراجع ، ولا يتردد :

سَلَّ الخَلِيفَةُ سَيْفاً مِنْ « بَنِى مَطَرٍ »   يَمْضِى فَيَخْتَرِقُ الأجْسَادَ والهَامَا
كَالدَّهْرِ لاَيَنْثَنِى عَمَّنْ يَهُمُّ بِهِ   قَدْ أوْسَعَ النَّاسَ إنْعَاماً وإرْغَامَا (٢)

فالخليفة فى عزمه ونفاذه فى الأمور كالدهر الذى لا يتراجع عمن يهم به من الأعداء ، وقد بذل الإحسان للناس كما حكم على بعضهم بالإذلال .

وهو يقحم الخيل يوم القتال :

خَيْل لَه مَا يَزالُ الدَّهْرُ يُقْحِمُهَا   فِى غَمْرَةِ المَوْتِ يَوْمَ الرَّوْعِ إقْحَامَا (٣)

فكأنه القائد فى ساحة الحرب ، ويجعل من شأنه الطاعة :

لَوْ سَاعَفَ الدَّهْرُ لأرتَدَّتْ غَضَارَتُهُ   ولاسَترد مَوَدَّاتِ المَهَا الخُود (٤)

فإذا أطاع الدهر هواه رجع إليه بالحال التى كان فيها فى رخاء ، ثم انقضت عنه . ويجعل من شأنه الاغتيال :

أمَا واغْتِيَالُ الدَّهْرِ خُلَّةَ بَيْنِنَا   لَقَدْ غَالَ إلْفاً سَاكِناً بِهُمُ الشَّمْل (٥)

---

(١) نفسه / ٥٥

(٢) نفسه / ٦٣

(٣) نفسه /٦٦

(٤) الديوان / ٨٢

(٥) نفسه /٨٩

وهو يأخذ ويعطى :

دَلَّتْ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيَا وصَدَّقَهَا   ما اسْتَرْجَعَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أعْطَانِى(١)

وتصل قمة التشخيص عنده للدهر حين يتخذ منه نديما :

إمَّا ترينى أزجى العِيسَ مُنْتَظِراً   وَعْدَ المُنَى أرتْعى فِى غَيْرِ أوْطَانِى
فَقَدْ أروحُ نَدِيمَ الدَّهْر يَمْزجُ لِى   كأسَ الهَوَى ويحيينى بِرِيْحَانِ (٢)

فهو يخاطب فتاته قائلا لها إنها إن تره غريبا يطلب الرزق فقد كان يروح فيما مضى من زمنه نديما للدهر يمزج له كأس الهوى ، ويحييه بالرياحين وكأن الدهر كان صديقا له ثم تبدل فصار عدوا .

وهكذا اعتمد مسلم على التشخيص فى أكثر صوره محاولا التفصيل فيها لإبراز كل زواياه ، فاستخدم كل ما ملكته يداه من تشبيه أو استعارة أو تشخيص ، وساعده كل ذلك على استخدام موهبته التصويرية التى عانقها جهده الفنى وحرصه على إتقان صنعته ، وإذا صح ما ذهب إليه آدم متز فى رؤيته لصور المحدثين حين حكم عليهم « بأنهم لم يبتكروا صورا جديدة ولا هم اكتشفوا مادة جديدة إلا نادرا » (٣) فإن هذا لا ينسحب على ملكة التشخيص التى تمتع بها هؤلاء الشعراء حتى وصل بعضهم بها إلى درجة من المغالاة أوقعتهم فى دائرة الغموض الفنى .

ولم تكن ظاهرة التشخيص جديدة عند هؤلاء الشعراء ، بل هى قديمة قدم الفن ذاته ، فقد حاول بعض القدماء إبراز حركة الصورة عن طريقها ، فارتبط ذلك عندهم بمقياس الصدق فى التعبير عن التجربة . يقول أرسطو : « وعلى الشاعر أيضا أن يسعى ليتمثل فى نفسه قدر المستطاع مواقف أشخاصه وحركاتهم ، فأقدر الشعراء أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس من مشابهة، والحق أن أقدر الناس تعبيرا عن الشقاء من كان الشقاء فى نفسه،

---

(١) نفسه / ١٢٢

(٢) نفسه / ١٢٢

(٣) الحضارة الإسلامية : ٤٥٢/١

وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه، ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوى العواطف الجياشة، فالأولون أكثر تهيؤا للتكيف مع أحوال أشخاصهم، والآخرون أشد استسلاماً للنوبات الجنونية الشعرية» (١) .

لقد حقق التشخيص لمسلم - كما حقق لغيره من الشعراء الذين عاصروه أو تتلمذوا عليه - مكانة فنية لا يمكن تجاهلها أو إغفالها ،وقد أدركها النقاد القدماء فى الدرس الفنى، وجعلوا منها معيارا للحكم على الفحولة الشعرية بوجه عام، وإن كانوا قد وضعوا له شروطا خاصة بمسألة الوضوح التى طلبوها من الشاعر وعدم الإغراق فى التشخيص والغموض، ولذلك كثرت مآخذ بعضهم على أبى تمام لإسرافه فى الاعتماد على هذا العنصر التصويرى الهام .

ولعل التشخيص يقف معلما على طريق فحولة مسلم إلى جانب غيره من ألوان المقدرة الفنية على التشكيل الجمالى للصورة وهو ما سبق استعراض بعضه ليأتى دور بقية ألوانه فى المباحث التالية .

* * *

---

(١) أرسطو . فن الشعر / ٤٨

(جـ)

البديع ودوره فى تخلق الصورة

(١)

يقول صاحب زهر الآداب : « و الكلام الجيد الطبع ، المقبول فى السمع قريب المثال، بعيد المنال ، أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة ، يدنو من فهم سامعه كدنوه من وهم صانعه ،والمصنوع مثقف الكعوب ، معتدل الأنبوب ، يطرد ماء البديع على جنباته ، ويجول رونق الحسن فى صفحاته ، كما يجول السحر فى الطرف الكحيل ، والأثر فى السيف الصقيل ، وحمل الصانع شعره على الإكراه فى التعمل وتنقيح المبانى دون إصلاح المعانى ، يعفى آثار صنعته ، ويطفئ أنوار صبغته ، ويخرجه إلى فساد التعسف وقبح التكلف »(١) .

وهو قول يكشف عن مدى اهتمام صاحبه بفن العصر الجديد على أيدى المحدثين من شعرائه ، وهو ما برره من منطق الإلحاح على الشاعر ، ومن هنا رأى ضرورة الحرص عليه بشرط ألا يخرج به عن وظيفته ، حتى لا يتطرف أو ينحرف عن جادته ، فيقع فى حمأة الزخرفة اللفظية التى لا تغنى الفن إلا بإبراز عنصر التزيين والبريق الرخيص فحسب ، وكأن الناقد القديم أراد الربط بين البديع وبين الفكرة ، حيث إن كليهما يعضد الآخر ، ومن هنا تأتى قيمة تعبير الصورة دون الاقتصار على عنصر الزخرف فيها .

ولا تعد ظاهرة البديع وليدة العصر العباسى وحده ، ذلك أنها لم تتخلق على أيدى المحدثين من فراغ ، بل إنها « شىء قديم اهتدى إليه الشعراء بقريحتهم ، وبحكم طبيعة الشعر ذاته ، وذلك لأن الشعر - إلى حد كبير - صياغة ، وفى طرق هذه الصياغة تتركز عادة أصالة الشاعر ، إذ بفضلها يقيم علاقات بين الأشياء ، وكلما ازدادت كمية تلك العلاقات ودقتها وجدتها ، وقوة إيحائها ازداد شعره جودة» (٢) .

---

(١) الحصرى . زهر الآداب : ٢/ ٨٣٨

(٢) د . محمد مندور . النقد المنهجى عند العرب / ٤٨ .

ومن هنا لا تعد السمة المميزة للشعراء العباسيين موقفهم المستحدث من الأغراض الشعرية ، بل هى فى الدرجة الأولى « الموقف المستحدث من الألفاظ الشعرية ، والمعانى من الصور والتشابيه ، من ذلك الذى سماه العرب « البديع» (١) .

وقد تنبه القدماء إلى جوهر هذا الفن من خلال تاريخه ، فقال ابن المعتز فى كتابه الذى خصصه لدراسة البديع : « قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ ، وكلام الصحابة والأعراب وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون « البديع » ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم ، وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن . ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه » (٢) .

فهو لم ينشأ دفعة واحدة باعتراف صاحب نظريته نفسه ، حين أشار إلى ما فى القرآن والشعر القديم من نماذج عفوية غير متكلفة من ألوان البديع .

ويهمنا من هذا الفن - أيضا - وظيفته التى يقوم بها فى تزيين الشعر ، وتجميل الصورة بالمحسنات ،وهو ما أدى إلى تغيير واضح فى الشعر عند الشعراء المحدثين « فإذا كانت القصيدة هى الشكل النموذجى للشعر العربى الصرف ، فإن الاهتمام بالبديع أصبح هو الآخر من مميزات الشعر المتأخر كله ، ومعروف أن هذا البديع يصطنع صوره وطرائفه اصطناعيا ، فأول بحاثة له قد حسب منها خمسة فقط ، ثم تجاوز العدد المائة فيما بعد » (٣) .

وانطلاقا من هذه القضية إلى محاولة تلمس موقف الشعراء العباسيين منها ، لا يمكن - بحال - إنكار حاجتهم إلى التجديد ، خاصة حين يعد استجابة منهم لظروف الحياة الجديدة، وقد انحصر بعض هذا التجديد فى حدود الصياغة القديمة بعد تشكيلها فى صورة جديدة ، مما جعل صاحب البديع « يفكر مرتين : مرة للفكرة ، ومرة لتحويرها ،والتلطف بها ، حتى تسكن للبديع ، ومن المعلوم أن

---

(١) كراتشكوفسكى . دراسات فى تاريخ الأدب العربى / ٢٠ .

(٢) ابن المعتز . البديع / ١٥ - ١٦ .

(٣) كراتشكوفسكى . دراسات فى تاريخ الأدب العربى / ٢٠ - ٢١ .

الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر ، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة وإلا نفسا فاترا كلما هم بالاطراد وقف به الحرص على الزخرف ، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال تلمس المحسنات ، ولذلك فإن التكلف أول ظاهرة فى شعر المحدثين »(1) .

وقد أثر البديع – كفن استغرق جهدا من شعراء العصر العباسى – على جريهم وراء الصورة الشعرية ، حين راحوا يتبارون فى استغلال كل ما تَعطيه الكلمات من معان ، وما تؤكده من أفكار لم يسبقوا إليها ، وأصبح الجرى وراء الصورة الشعرية يسير فى موازاة الجرى وراء اللفظ ، ولم يظهر خطر النتيجة السلبية لهذا الموقف إلا حين اتخذ البديع وسيلة للزخرف فحسب ، فأصبح – آنذاك – أثرا حضاريا تنعكس فيه مظاهر الحياة العامة عند شعراء العصر .

ومن البيِّن لدى نقاد ذلك العصر أنهم لم يقصروا البديع على اللفظ ، بل اتسع فهمهم لمجاله حتى شمل « الاستعارة » التى هى لباب الشعر ، وكذلك « التجنيس » و « المطابقة » و« رد أعجاز الكلام على ما تقدمها » و « المذهب الكلامى » وتلك هى – مع الاستعارة – الوسائل الخمس التى يعددها ابن المعتز ، ويقصر عليها مميزات مذهب البديع ، « فهى من طرق الأداء التى للشاعر الحق فى استخدامها ، ولكنها ليست كالاستعارة ، وما هى إلا محسنات لفظية أو طريقة من طرق التفكير الذى يغلب عليه العقم ، إنها أشياء ليست من جوهر الشعر ، ولا هى حتمية فيه ، وإنه وإن تكن هناك مجانسات ومطابقات جميلة موفقة دالة فالذى لا ريب فيه أن الشعراء القدماء ، وهم أساتذة الشعر العربى ، لم يقصدوا إليها ولا بحثوا عنها ولا اتخذوا منها مذهبا» (2) .

ولعل ارتباط البديع بالعصر الأدبى – على هذا النحو – يبدو ظاهرة لا تقبل كثيرا من الجدل أو المناقشة إلا من خلال زوايا نقدية دارت كثيرا حول بعض القضايا ، مثل قضية اللفظ والمعنى فى علاقتها بظاهرة البديع حين ضاقت دائرة

---

(1) طه إبراهيم : تاريخ النقد العربى / ١٩ .

(2) د. محمد مندور . النقد المنهجى عند العرب / ٥٠ .

التجديد أمام الشعراء ، فتمسكوا - عندئذ - بعمود الشعر العربى ، وحاول بعضهم إثبات قدراته الفنية ، وتسجيل تفوقه على سابقيه ، فوجد المجال مفتوحا أمامه فى حقل التلاعب باللفظ ، ومن هنا جاء تركيزهم على الصوة الشعرية الجديدة التى تحولت - أحيانا - إلى غرض فنى فى ذاته يحتاج إلى مجهود ذهنى شاق ، يبذله الشاعر فى إخراجها .

على أن ارتباط العصر الأدبى بالوسط الحضارى يعد مسألة أيضا يسلم بها فى إطار تحليل الظاهرة البديعية أو التجديد بعامة « فلقد اتصل العرب بشعوب أخرى تختلف عنهم اختلافا تاما ، وكان لهذه الشعوب فنون غير تلك الفنون الكلامية ، ولكن العرب لما غلبوا عليهم علموهم الكلام ، لا التصوير ، أى أنهم وضعوا فى أيديهم القلم بدلا من ريشة الرسام المصور ، ولما آل الأمر إلى هذه الشعوب ، وأصبحت هى القابضة على زمام الفن الأدبى زاد الشعر التصويرى زيادة كبيرة »⁽¹⁾ .

ومن هنا يمكن مناقشة المقولة التى ذهب إليها البعض حول حجم التأثير اليونانى فى الأدب العربى وخاصة البديع ، « كان واضحا فى تلك الصور الشعرية المشبعة بالأفكار والمعانى المعقدة والاستعارات التي تحتاج إلى مزيد من الجهد والفكر للوصول إليها وإدراك معانيها ، لقد تأثر الأدب العربى بالفكر اليونانى فى حدود تلوين القصيدة الفكرى بواسطة البديع العربى ، وبما كانت تؤديه الاستعارة من تعميق للفكرة وغوص وراء المعانى » ⁽²⁾ .

فليس الجزم بالتأثير اليونانى بأيسر من النظر إلى المسألة من زاوية الرؤية الحضارية التى أملاها العصر الأدبى الجديد على شعرائه فى هذا الفن الذى دارت على أساسه صورهم ، واشتدت فيه المنافسة جريا وراء إبراز روح التجديد الحضارى ذاتها أكثر من الجرى وراء التأثير اليونانى بالتحديد .

---

(١) آدم ميتز . الحضارة الإسلامية : ١/ ٣٦٢

(٢) رجاء عيد . المذهب البديعى . ماجستير . مخطوط بجامعة القاهرة / ٢٤٨ .

وعلى أية حال فإن البديع يظل عنصرا هاما من عناصر الإبداع فى الشعر التصويرى ، وهو يعتمد - أساسا - على اللفظ كأداة تقابل ريشة الرسام ، ومن هنا ركز شعراؤه على عنصر الصناعة فى شعرهم ، وتسابقوا فى استغلال البديع فى صورهم كوسيلة فنية استنادا إلى أن رسالة الشعر ليست مقصورة على فنيته أو جماليته ، بل إنها تشمل مادته ومحتواه ، وقيمة هذا المحتوى أو تلك المادة فى عصره ، وقيمة الحقائق والأفكار التى ينتظمها الشعر تحدد فى العصر الذى يعيش فيه درجة امتيازه أو نبوغه أو عبقريته » (١) .

ومن هنا هوجم أولئك الشعراء الذين شغلوا أنفسهم طويلا بالبديع والزخرف، وأهملوا المحتوى والمادة لجريهم وراء الزينة وتركهم الجوهر .

ويذهب الدكتور شوقى ضيف إلى أن كثرة الشعراء فى القرن الثانى كانت من ذوق (الصانعين) ، وقلما وجدنا شاعرا من ذوق (المصنعين) ، إنما كانت توجد الميول والرغبات لإحداث هذا المذهب الجديد ، وكانت تتخذ هذه الميول والرغبات طريقها فى تلك المحسنات من الصور التى نجدها فى شعر بشار وأبى نواس وغيرهما ، ولكن ذلك كله كان مقدمات لهذا المذهب (التصنيع) الذى يحدثه مسلم إحداثا ، فهو الذى يقترح له اسم البديع ، وهو الذى يتخذه مذهبا ، ويعنى بضرورة التصنيع والزخرف من جناس وطباق واستعارة ومشاكلة » (٢) .

وفى مقابل تركيز شعراء البديع على اللفظ جاء النقد الحديث ليزيل الحواجز المصطنعة بين اللفظ والمعنى ، أو الصورة والفكرة ، لينتهى من ذلك إلى جعل الصنعة البديعية فى الصورة الشعرية مكملا للإطار الفنى العام الذى يهدف الشعراء من ورائه إلى نقل التجربة إلى المتلقين « فلابد فى الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو ، وليس بصحيح أن المعانى ملقاة فى الطريق ، فليس تشبيه الممدوح بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئا تافها مبتذلا بجانب المعانى

---

(١) د. مصطفى السحرتى . الفن الأدبى / ١٣٤

(٢) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / ٧٤ .

العميقة الرقيقة ، وهناك من المعانى ما لا يصل إليه إلا الذهن الدقيق والعقل الذكى العميق » (١) .

وربما أدت كثرة البديع اللفظى إلى غموض الصورة الشعرية ، دون أن يعد هذا الغموض انعكاسا - بالضرورة - لغموض الحالة النفسية التى تتراءى وراء أصقاع الواقع ، وغالبا ما يكون غموضا فكريا ، يتعمد فيه الشاعر تعقيد المعانى ، وتوليدها ، وإهمال ما بينها من روابط واضحة ، فالصورة ينبغى أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، والفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور ، والخواطر ، والمشاعر التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية الفنية الصادقة ، وعلى هذا فإن الصنعة لا تعوق الشاعر من إبراز عاطفته فى صورة تامة الجلاء والوضوح، بل إنها تساعده كما تساعد المتلقى على أن يزداد قدرة على تصوير العاطفة ، أما إذا خرج الشاعر بالصنعة عن هذا الغرض ، فإنها تصير مكروهة بغيضة إلى النفس قياسا بذلك على فكرة الصنعة والمنتج « فإذا تلمس المنتج الصنعة عنى بها من أجل إتقانها ، حتى يظهر براعته فى تنميقها وصقلها ، ويدهش قارئه بهذه المقدرة، ويثير إعجابه ، فإنها تسقط فى الكذب ، بل هى تقف حائلا ضعيفا بيننا وبين استجلاء العاطفة . ومن هنا نستطيع أن نستنبط مقياسا عاما نقيس به مدى صدق الصنعة الأدبية ، فما دامت لا تقف حاجزا بيننا وبين تصور العاطفة بل كانت أداة لزيادة قدرتنا على تمثلها واستجلائها ، فهى صنعة صادقة ، أما إذا صرفتنا عن هذا الاستجلاء ، وبهرتنا بمجرد وجودها فانصرفنا إليها نتأملها فى ذاتها أول ما نقرأ القطعة الأدبية ، وانشغلنا بتأملها عن تأمل العاطفة التى تكمن وراءها فهى صنعة كاذبة » (٢) .

ومن هنا لا يصبح البديع قاصرا على مجرد التعقيد فى العبارة والمعانى حين يزاوجها بمداخلة الحرف بالحرف ،أو اللفظة باللفظة ، بل غالبا ما يظهر المعانى واضحة ساطعة فى نفس الوقت الذى يخفى وراءها معانى أخرى مستورة ، أى أن

---

(١) أحمد أمين . النقد الأدبى . جـ ١ / ٧٣ .

(٢) د. محمد النويهى . وظيفة الأدب ٧٦ - ٧٧ .

الشاعر حين يعبث بالحروف والألفاظ والمعانى، فإنه يبغى من ورائها هدفا فنيا يخدم الصورة ويبرز المعنى . فالصنعة الفنية - على هذا الأساس - تفيد وسائل التعبير ، خاصة حين تتجنب حد التعقيد ، لتصبح أصولا يصعب الخروج عليها ، وقد كانت هذه الصنعة جديدة ، فاستفاد منها شعراء العصر، وأحرزوا من ورائها متعا فنية ، وطرقا جمالية ارتبطت بقدراتهم الابتكارية ، وظروف عصرهم الحضارية بكل أبعادها .

لقد سبق أن رأينا الخيال سرا من أسرار الإبداع الفنى ،وجوهر الابتكار فى الصورة الشعرية ، فهو يساعد الشاعر - بالطبع - على اختراع الصورة التى تعبر عن الملكة ذاتها ، كما تعبر عن إحساس الشاعر وثقافته وطبيعة الموضوع المعالج فى إطار ظروف عصره، ومن هنا تظهر عنده الصور الأصيلة المبتكرة التى تنقل الموضوع من عالم الواقع إلى عالم الفن ، وإن كان لا يجب أن نلزم الفن بالوقوف عند هذا الحد من الابتكار المفرد ، لأنه يصبح أكثر قيمة حين يشتمل على نصيب كبير من الصناعة بما تشمله من طرق التعبير المختلفة التى يعد البديع أحد عناصرها الأساسية.

ولعل فكرة الابتكار المفرد هذه ، مثلها فكرة الصناعة فى الفن قد دعت إلى البحث فى مجالات السرقات الأدبية ، وتتبعها لدى الشعراء ، ومحاولة تحرى النقاد لأصالة الشاعر ، ومدى ابتكاره وابتداعه فى فنه من ناحية أسلوبه ومعانية وصوره ، ومعرفة ما إذا كان هذا الشاعر مبدعا لم يعتمد على أحد ، أو مقلدا متأثرا بغيره، ومدى هذا التأثير ودرجاته ، وانتهى بعضهم إلى القول بأن « اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز ، وتركه كل معنى سبق إليه جهل ، ولكن المختار أوسط الحالات »(١) .

وبدا البديع - بذلك - من الوسائل الفنية الجديدة التى تفنن الشعراء المحدثون فى تحلية المعانى بها ، أو عرَضها عرضا جديدا إذ أخذوا فيها من معانى الأقدمين سواء بالتعبير عنها بصورة لفظية أكثر إشراقا ، أو بالتحوير فى

---

(١) ابن رشيق . العمدة : ٢/ ٢٨١

التصوير عن طريق الإغراب فى التشبيه والاستعارة وإضفاء الزخرف البديعى عليها .

ويظل اتساق اللفظ مع المعنى جزءا أساسيا فى محاولة الشاعر استكمال معالم صورته الفنية ، وهو مؤشر من مؤشرات نجاح الشاعر فى إبداع مثل هذه الصورة ، ذلك أن الشاعر ليس مطالبا بالفصل بين مرحلة المعانى ومرحلة الألفاظ، بقدر ما يبدو مطالبا بتوزيع قدراته بين الصورة والمضمون ، ليأتى حرصه على القالب اللفظى فى ضوء خدمته للأداء الفنى للمضمون ، ثم فى محاولة تأهيل المتلقى للإحساس بالمتعة الفنية « فالشاعر يعمل بكل قواه الواعية فى مرحلة الصياغة ، فيعمد إلى لفظ فيغيره ، أو جملة يزيد فيها ، أو يحذف منها ، أو محسن بديعى فيوفيه ، أو صورة بلاغية فيحبك قراءتها ، ويهذب أوضاعها ، ويوائم بينها وبين ملابساتها ، ولا يكون ذلك إلا عاملا تكميليا متمما بوجوه الحسن والجمال فى بدعته الفنية »(١) .

من كل هذا لا ينكر للبديع ما يكمن فيه من طاقات تصويرية تجعله قادرا على مد الشعراء بإضافات تصويرية تمنح شعرهم رونقا وجمالا .

ومن هنا - أيضا - لا يخفى دور الشعراء المحدثين حين غيروا بصياغتهم صورة الشعر ، فجاء هذا التغيير فى الصياغة ، مما كان يستدعى - بالضرورة - تغييرا فى الأفكار ، ذلك أن « الصياغة الجديدة لابد لها من فكرة جديدة تسندها ، غير أن المحدثين أخذوا أفكار القدماء ومعانيهم وصاغوها صياغة تأباها السليقة ، ويمجها المنطق فهذا البديع الذى أخذ يستهويهم شيئا فشيئا مشى بالشعر إلى التكلف وإلى التعقيد ،وإلى جمود الطبع وانحباس النفس ، وعما قليل ترى المعانى تخضع للألفاظ وترى الأفكار أسرى الجناس والطباق وعشرات المحسنات »(٢) .

وإذا كان صحيحا أن المحدثين أخذوا من أفكار القدماء ومعانيهم ليعيدوا صياغتها من جديد ، فليس صحيحا أن يفسد كل شعرهم نتيجة هذه الصياغة ،

---

(١) أحمد محمد عنبر . قضية الأدب بين اللفظ والمعنى / ٥٤ .

(٢) د. طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ١١٩

فقد يولد الشاعر فى الصورة ، ويزين فيها بما يتفق مع طبيعة عصره وسياقاته الحضارية ، وقد تصل المسألة لدى الشاعر الحاذق إلى الملاءمة بين هذه الزخرفة وبين التجربة الشعرية ، ومن هنا لا يصبح ضروريا أن نحكم بالفشل على شاعر محدث لمجرد أنه أسرف فى البديع إلا إذا تحول الموقف على يديه إلى غاية فى ذاته حتى تصبح الصورة عنده لا هدف لها ، وهذه ليست كثيرة عند مسلم - زعيم مدرسة البديع - كما سنرى فى التطبيق على شعره .

فالشعر - إلى جانب أنه فن تصويرى - يصور الحياة الإنسانية ووقائع العصر، ويحكى تجارب الشعراء ، كما يعد فنا حسيا موسيقيا ، يستخدم التأثير اللفظى كمقوم فنى فى الصورة « قد يكون المضمون السماعى وسيلة لنقل المعانى والتخيلات ، أو قد يكون ذا قيمة بذاته معتمدا على التأثير اللفظى الصرف ، والشاعر فى هذه الحالة لا يستعمل الألفاظ رموزا غير مباشرة للمعانى، بل يستعملها كأرقام موسيقية محضة ، وبذلك يقوم شعره فى الدرجة الأولى على الإحساس بالمزايا السمعية الخالصة ، على إيقاع اللفظ والاتساق والوزن والتقفية » (١) .

وقد تمتع العصر العباسى الأول بنخبة من شعراء البديع ، وتزعمهم فى هذا الاتجاه مسلم بن الوليد الذى يراه صاحب الموازنة « أول من تكلف البديع وأخذ نفسه بالصنعة ، وهو زهير المولدين ، وأول من أفسد الشعر بالبديع » (٢) .

وإن كان هذا الحكم لابد أن يناقش فى موضعه من الدراسة بعد محاولة استيضاح موقف الشاعر ، وتحديد موقعه الأدبى من حركة هذا التيار الجديد ، وبيان مدى استفادته منه ، وتوظيفه له فى خدمة صورته الفنية .

* * *

---

(١) نسيب عازار . نقد الشعر فى الأدب العربى / ٣٤

(٢) انظر الآمدى . الموازنة (ت محيى الدين بن عبد الحميد . ط . السعادة ١٩٥٤) ١/ ١٩ .

(٢)

وإذا كانت القصيدة تنهض أساسا على مجموعة من الكلمات المتجاورة المتعاقبة التى تشف كل منها بما هى مفعمة به من تراث الماضى فى نفس الشاعر ووعيه ، كما تحمل – فى نفس الوقت – كثيرا من دفقات الحاضر ، أو تتجاوزه أحيانا إلى المستقبل ، فتحمل اللفظة على هذا الأساس شحنات متعددة من منابع متعددة أيضا لكل منها طابعه الخاص ، فلعل هذا هو ما دفع النقاد إلى الارتقاء المطلق أحيانا بمكانة الشعراء على حد تعبير تشارلتن « و قد سمى الشعراء بالأنبياء لأنهم يستجيبون لما ورثه الحاضر من الماضى خلال الألفاظ ، وما بث فيه بحيث يتبين لهم أكثر مما يتبين لسواهم مجرى الحوادث فى المستقبل كما تدل عليه تجارب الماضى »(١) .

فالشعر فى إطار هذا السياق تركيب لفظى له رسالته ، على ألا يتطرف ذلك إلى حد الاقتصار على الزخرفة الجرسية فقط ، بل تظل للشعر رسالة هى خلاصة تجاوب ذات الشاعر مع واقعه ، ويظل معمار القصيدة قائما أساسا على الألفاظ وجمل لها وضع معين فى التركيب الشعرى ، مما يعطيها قدرا من الحيوية والنشاط السمعى ، نتيجة تناسق اللفظ والمعنى ، وبهذا يمكن قياس أصالة الشاعر فى التعبير بصورته « فكلما كان الشاعر أصيلا كانت ألفاظه تتضح بالقيم ، فتقطر من ألفاظه الموسيقى ، والمعنى ، والذاكرة ، والبساطة ، والزخرفة ، والصورة ، والفكرة، والقوة الدرامية ، والتركيز الغنائى والعبارة الصريحة و الكناية واللون والضوء والقوة »(٢) .

ويظل الشاعر – فى حقيقة أمره – إنسانا ولكنه غير عملى ، فحين ينظم شعره يحاول بمقدار ما يبذل من قدراته الفنية أن يحول مادة الحياة إلى ألفاظ

---

(١) تشارلتن . فنون الأدب / ٢٠ .

(٢) اليزابيث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه / ٩١ .

يتخذها وسائط لنقل التجربة دون أن يخل ذلك بما تحويه هذه الألفاظ من زخرف وزينة « إن الحيوية والزخرفة اللفظية لا غنى عنهما للشعر الجيد ، بل لكل ألوان الخلق الفنى الناجح »(١) .

وإذا كانت اللغة هى وسيلتنا للتفاهم والتبادل الفكرى والعاطفى والمادى مما أكسبها كيانا حيا من نوع خاص ، فإن الألفاظ يمكن أن تكتسب نفس القسمات ، إذ إنها من مقوماتها الأولى حيث تأتى مشحونة بالقيم المعنوية، كاشفة فى ذلك عن الارتباطات العاطفية والحسية ، ومن هنا جاء ارتباط الشعر باللغة « فالشعر هو النبع الرئيسى لصيانة اللغة وتجديدها ، إذ ما من جيل يمكن أن يحس بنفس الطريقة التى كان يحس بها من سبقوه ، ولابد لكل جيل من أن يستعمل الألفاظ استعمالا مغايرا ، وتاريخ الشعر فى صورة من صوره إنما هو تاريخ متعاقب لأدوار من ولادة ألفاظ الشعر ونضجها وفنائها ، وهى دائما تولد فى ثورة ، ثم تمر بفترات تطورها واتساعها قبل أن تصير إلى الجمود والقوالب الآلية »(٢) .

وحين تستكن الألفاظ فى معاجم اللغة فإنها تموت ، أما إذا خرجت منها إلى إطار التصوير الشعرى فإنها تصبح - عندئذ - جزءا حيا يتفاعل مع التجربة الشعرية الحية ، وتبدأ الصور والمشاعر تتبلور ، وتصبح الألفاظ - على هذا الاعتبار - جزءا من الحياة تكتسب منها عناصر الحيوية والنشاط والمرونة .

ولما كان الجمال فى الشعر يتحقق حين يتناسب اللفظ مع ما يقصد الشاعر من المعانى ، كان من الضرورى - حتى يكتمل هذا الجمال - أن يتصف بالتناسب التام بين الأجزاء ، حيث يكون لكل لفظ مكانه فى القصيدة ، حتى يصبح من العسير استبدال لفظ بلفظ فى أداء نفس المعنى ، مع تحقيق التوافق الموسيقى فى نفس الوقت .

فتنوع الألفاظ - إذن - يظل رهنا بتنوع دلالاتها ، وهذه حقيقة مقررة تجعل المقياس فى إبراز جمالها مقدار ما تحمله من إيحاءات ترتسم فى ألوان وصور

---

(١) المرجع السابق / ٢٧

(٢) اليزابيث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه / ٨٤ .

جدية « وقد تؤدى الألفاظ دلالاتها ومعانيها بالضبط ، بل تطمح إلى شىء أكثر أنها قد تستعمل لا لمعانيها الموضوعة لها بالتدقيق ،بل لتناسبها ومراعاة نظائرها وأضدادها »(١) .

ومن هنا يتسع مجال التعامل مع اللفظة ، خاصة حين لا تقتصر على مجرد الإشارة إلى فكرة أو معنى ، لتصبح نسيجا متشعبا يحمل كثيرا من الصور والمشاعر التى أنتجتها التجربة الإنسانية ، ومن هنا كان من أهم ما يميز الشاعر عن سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عددا من المعانى ليس متاحا لغيره ، بمعنى أنه يستطيع أن يخرج من الألفاظ كل محتوياتها ، وهنا تخرج الألفاظ كل محتوياتها من الصور والمعانى المرتبطة بالمشاعر والتجارب التى منحتها إياها أجيال متعددة وكأنها - بذلك - تخرج كل مكوناتها الداخلية ، دون أنت تقتصر على مظهرها الخارجى أو معانيها الأولى « فكل لفظة عند الشاعر مستقلة بوجودها ، متميزة بشخصيتها ، تختلف عن كل لفظة أخرى فى خصائصها وسماتها، والشعر مفعم بالمعانى على نحو لا يدنو منه ضرب آخر من ضروب الإنشاء ، لأن الشاعر يريد بالألفاظ حين يستخدمها أكبر قسط من معانيها الدفينة ومشاعرها المخزونة »(٢) .

وقد تخرج اللفظة من إطار المعنى إلى إطار الجرس الموسيقى ، حيث إن لبعض الألفاظ فى المسامع نغما أشجى من بعضها الآخر ، حين تكون أكثر اتساقا وتوافقا مع بقية الكلام الموزون ، وكل هذا يرتبط بجمال الألفاظ الظاهرى الخارجى الذى يحط من قيمة اللفظ ، إذا أغفل المعانى المعبرة تماما « إن جمال اللفظ أن يؤدى ما أريد له أن يؤديه أداء كاملا . مليئا بالقوة والحياة ، ولا عبرة بعد ذلك أى لفظة يختار الشاعر ، ولابد أن تحمل الألفاظ - إلى جانب معانيها العقلية - محصولا من العواطف الإنسانية والمشاعر الحية بفعل ما مرت به الإنسانية من تجارب »(٣) .

---

(١) عبد الكريم اليافى . دراسات فنية فى الأدب العربى / ٦٩
(٢) تشارلتن . فنون الأدب / ٨- ٩ .
(٣) المرجع السابق / ١٦ .

أما إذا فقدت الألفاظ هذه الوظيفة ، أو تخلت عن معانيها التى وضعت لها لتصبح مقصودة لذاتها ، أو لما بينها من مناسبات وأواصر ، أو ما يصحبها من إيحاءات ، فعندئذ تنعدم قيمتها ، وقد تتحول إلى ضروب من زخرف شكلى باهت يبهر الأبصار أكثر مما يثير العاطفة والخيال ، فهو - بذلك - يقتل الجوهر من أجل الإبقاء على الزينة الشكلية فحسب .

ولم ينج معظم الشعراء المحدثين من هذا المأزق من حين إلى آخر ، وكان أولهم فى ذلك زعيم مدرسة البديع - مسلم - حين أتى بمجموعة من الصور لا تقوم إلا على الرنين الموسيقى ، اعتمادا منه على إيقاع اللفظ ، حتى تحولت المسألة عنده - فى أحيان ليست كثيرة - إلى مجرد تلاعب بالألفاظ ، أو تأكيد صنعة مفرطة فى الزخرف الشكلى للصورة الشعرية .

وعنده الكثير من النماذج التى تؤكد صحة ما نذهب إليه هنا ، من مثل قوله :

كَحْلاءُ لم تَكْتَحِلْ بِكَاحِلَةٍ   وسْنَانة الطَّرْفِ مَا بِهَا وَسَنُ (٢)

إذ يعتمد فيها على ذلك التلاعب الشكلى بمشتقات فعل (يكتحل) فيأتى بالاسم « كاحلة » والاسم الممدود « كحلاء» ثم الموسيقى فى « وسنانة» و« وسن» .

ثم ظهر شبيه هذا التلاعب بشكل أوسع فى قوله :

وَسُلافَةٍ صَهْبَاءَ بِنْتِ سُلافَةٍ   صَفْرَاءَ لَمـا تُعْصَرِ التَّسْلِيلاَ
أخْتَانِ وَاحِدَةٌ هِىَ ابْنَةُ أخْتِهَا   كِلْتَاهُمَا تَدَعُ الصَحِيحَ عَلِيلاَ
سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سلَّ سَلِيلُهَا   فَأتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولاَ
بَعَثَتْ إلىَ سِرِّ الضَّمِير فَجَاءَهَا   سَلِسًا عَلَى هَذَرِ اللسَانِ مَقُولا (٣)

فالصورة كلها قائمة على ذلك التلاعب الشكلى بالألفاظ ، بل بالحروف أيضا، فالسينات تتعدد فى الكلمات « سلافة » - « التسليلا » - « سلافة » - «سلت» - « فسلت» -« سل» - «سليلها » - « مسلولا» - « سرّ» - «سلس»- « اللسان» - وكذلك

---

(١) الديوان / ١٧٤ .   (٢) الديوان / ٥٦ - ٥٧

الصادات فى الكلمات « صهباء» - « تعصر» - « صفراء»- «الصحيح» ، كما يعتمد على تكرار الألفاظ ذات الدلالة الواحدة فى « أختان » - « أختها » - « بنت» - «ابنة» ، ثم يعتمد على المقابلة بين لفظتى « صحيح » و«عليل» .

ويحكى مضمون الصورة هنا ما كان من شأن الخمر الأولى حين تسللت من العنب بلا عصر ، وبقيت الثانية فى العنب فكأن الأولى بنتها ، ثم انبعث إليها فى دفعة أخرى لما تسل من عنبها بعصر يد ولا رجل ، وهاتان السلافتان الأولى منهما هى بنت الثانية ، وهما أختان لأنهما من عنب واحد وحب واحد ، وكلتاهما تدع الصحيح عليلا لا يطيق المشى من شدة سكره ، وقد رققت هذه الخمر بطول القدم ثم رقق رقيقها فأتى رقيق رقيقها مرققا، وقد بعثت إلى سر ضمير شاربها ، فأتاها بما عنده عن طريق ما تناثر على لسانه من كثرة الكلام وحالات الهذيان

فمن الواضح أن الصورة لا تحتاج كل هذا العناء الذى بذله الشاعر فى استخدام السينات ،وترتيب الصادات ،وانتقاء المترادفات والمشتقات والمتضادات فى أربعة أبيات بهذا الشكل ، مما يؤكد أنه يهدف - أساسا - إلى هذا التلاعب بالألفاظ -ليبرز مهارته الفنية واللغوية ، دون التركيز على التجويد فى صنعته الفنية بشكلها المتكامل .

وهو يلجأ - أحيانا - إلى الاعتماد على ألفاظ قليلة مكررة ، ليخلق منها الصورة ، وكأنه - بذلك - يكشف عن براعته الفنية أيضا فى مثل قوله :

مَا قَصَّرَتْ بك غَايَةٌ عَنْ غَايَةٍ   فَاليَوْمَ مَجْدُكَ مِثْلَ مَجْدِكَ فِى غَدِ (١)

وقوله :

لَوْلاَ سُيُوفُ « أبى الزُّبَيْرِ » وَخَيْلُه   نَشَرَ « الوَلِيدُ » بِسيفه الضَّحَّاكا (٢)

وقوله :

لَمْ أعْطِهِ مُهْلَةَ العُتْبَى فَيُعتبَنى   ولا تَعَتَّبْتُ حَتَّى ضَيَّعَ العُذرَا (٣)

---

(١) الديوان / ٢٣٥

(٢) نفسه / ٩٧

(٣) نفسه / ١٠٠

ففى البيت الأول يتلاعب بتكرار كلمة « غاية » وكلمة « مجدك » و المطابقة بين كلمتى « اليوم » و« غد » .

وفى الثانى يبنى صورة جزئية من وقوع أسماء ثلاثة فى البيت ، حيث يجعل من أصحابها أطرافا للصورة،أولهم « يزيد» الذى يكنى فى الحرب « بأبى الزبير »، وثانيهما « الوليد بن طريف الخارجى » ، وثالثهما « الضحاك الخارجى » وبين الثلاثة كلمة « السيف » و« الخيل » والفعل « نشر» ،ليطرح مضمون الصورة من خلال سيوف يزيد وخيوله ، وإذن لاستطاع الوليد أن يقوم مقام الضحاك الخارجى فى الشر ، فهو يشكلها من ألفاظ محدودة من فعل واسم وثلاثة أعلام اعتمادا على ما بينها جميعا من حس الحرب والقتال .

وفى البيت الثالث راح يعاتب صديقا له ، ليتلاعب - أيضا - بالفعل « عاتب»، فيأتى منه بالماضى « تعتبت » ، والمضارع « يعتبنى » ، والاسم « العتبى » ويطابق بين « يعطى » و« يضيع » وخلاصة مضمون الصورة أنه لما أتاه أبدى له السخط من نفسه ، فرام أن يسترضيه ، فلم يقبل ذلك منه ، ولم يسخط عليه قبل ذلك حتى أتى من الجرم فى القطيعة ما لا عذر له فيه ، وضيع الاعتذار فى حين كان القبول منه واردا .

وربما يدخل ضمن هذا التلاعب اللفظى قوله :

صَمْصَامَةٌ ذَكَر يَعْدُو بِهِ ذَكَر   فِى كَفِّهِ ذَكَر يَفْرِى بِهِ الهَامَا (١)

حيث بدا تكرار كلمة « ذكر » هنا له دلالات مختلفة ، إلا أن الشاعر لم يخرج عن إطار التلاعب الشكلى باللفظ ،وهو يعنى أن ممدوحه صمصامة ذكر ، يعدو به فرس ذكر ، فى كفه سيف ذكر ، يقطع به الرؤوس فى الحرب ، فهو يكرر الألفاظ الثلاثة ، وكلها بمعنى واحد ، ولكنها تنسب إلى أشياء مختلفة ، فهى للقائد مرة ، ولفرسه ثانية ، ولسيفه ثالثة .

وكأن الشاعر يبرر حاجته إلى تلك الصنعة فى شعره ، سواء أكانت صنعة

---

(١) الديوان / ٦٥

لفظية - بهذا الشكل - الذى لا وظيفة له فنيا ، أم أنها كانت موظفة لخدمة فنه ، وذلك فى قوله :

بالله أخْلِفُ مَا أتْلَفْتُ منْ نَشَبٍ   وعَادةُ الجُودِ فِى أبْيَاتِىَ الشُّرُدِ (١)

حيث يقصد أن الله يخلف له ما أنفقه ، وما أتلف من مال ، وما يأتيه بالرزق على قول الشعر ومدح الناس ، وكأنه يبرز بذلك - تلميحا لا تصريحا - حاجته إلى الصنعة فى شعره ، والإلحاح عليها ، ليرضى من يعرض عليه فى سوق المديح ، بما يقدمه من لوحات منمقة مزخرفة ، كما أرضاه من قبل بالصورة الموروثة . وقد يأتى التلاعب اللفظى أحيانا بما يخدم الصورة ، ولكنه يكون مقصودا أيضا معها كقوله :

زَجِّ الْهَوَى أو دَعَ دُمُوعَكَ تَبْكِهِ   واجْنَحْ إلىَ خُطَطِ المتَالِفِ واحبس (٢)

مطالبا بدفع الهوى عن نفسه وترك الدموع تبكيه ، وليحمل نفسه على المهالك فى الحب ، فيعتمد فى البيت كله على خمسة أفعال من بينها أربعة من أفعال الأمر « زج» « دع» « اجنح» « احبس » والفعل المضارع « تبكه» بما يكشف عن تعمده هذا الانتقاء للألفاظ والتلاعب بها على حساب المعانى وتوظيفها فى تجريد شخصه ليكون متحدثا ومخاطبا فى آن واحد .

وقد يرتفع لديه هذا التلاعب إلى مستوى أكثر نضجا وفنية ، حين يخدم الصورة والمعنى كما فى قوله :

تَظلمَ المَالُ والأعْدَاءُ فِى يَدِهِ   لاَ زَالَ لِلْمَالِ والأعْدَاءِ ظَلاَّمَا (٣)

إذ يراه قد ظلم المال حين أسرف فى البذل والعطاء ، كما ظلم الأعداء بإسرافه عليهم فى القتال ، ثم يدعو له باستمرار هذا الظلم للاثنين معا ، فهو

النشب : المال . الشرد : السائرة فى البلاد .

المتالف : المهالك التى تتلف النفس . الخطط : جمع خطة وهى المرتبة مثل المنزلة .

(١) نفسه / ٨٣

(٢) نفسه / ١٣١

(٣) الديوان / ٦٤

يشكل هذه الصورة من خلال الألفاظ « ظلم » و« ظلاما » وتكرار « المال » و« الأعداء» ، وكلها ألفاظ واضحة ، أحيا بها صورا موروثة ، يتعلق مضمونها بكرم الممدوح وشجاعته ، فكان للتلاعب اللفظى فيها مكانة فى توضيح ما يقصد إليه ، دون الجناية على المعنى بشكل يسمح بمؤاخذته .

وقد تأتى الألفاظ عنده – أحيانا – قاصرة عن أداء المعنى من خلال الصور ، ولا يظهر هذا إلا نتيجة إسرافه فى التلاعب بها ، « إن فهم وظيفة اللفظ فى العمل الأدبى فهما كاملا كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية و التصويرية والإيقاعية وبين الجو الشعورى المراد تصويره ، ويلفت النظر إلى المواقع الحساسة الدقيقة فى تذوق الأدب والاستمتاع به ، والشعور هو أولى بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس »(١) .

فالألفاظ فى الشعر الصادق تأتى مملوءة بشحنات عاطفية ، تولدها علاقة الشاعر المباشرة باللغة ، ورؤيته الفنية المباشرة ،التى ينظر من خلالها إلى العالم من حوله ، ومن هنا يأتى تفضيل الشاعر فى استخدام ألفاظ بعينها دون الأخرى ، حيث يختار – أو يجب أن يختار – من الألفاظ ما يعكس تجربته وظروف واقعه الاجتماعى والحضارى ، مع مراعاة ذوق الجمهور الذى يتلقى فنه .

ومن هنا قامت الدعوة النقدية منذ القدم على الفصل بين اللفظ والمعنى ، حتى ذاعت القضية ، واتسعت ساحتها بين النقاد ، فتعرضوا لفصاحة الألفاظ وبلاغتها من ناحية ، وسمو المعانى أو سوقيتها من ناحية أخرى ، وإن كان هذا الفهم – بالطبع – لم تعد له الآن نفس القيمة إذ إن « اللفظ ليس إلا رمزا نثير به صورة ذهنية عند الغير هى التى كانوا يسمونها بالمعنى ، بحيث لا يمكن الفصل بين اللفظ والمعنى (٢) فاللفظ – إذن – وسيلة لإدراك القيم الشعورية فى العمل الأدبى ينقل به الأديب تجربته ، مصورا إياها اعتمادا على ما يحمله من دلالات كامنة ،

---

(١) سيد قطب . النقد الأ دبى/ ٧٤ .

(٢) د . محمد مندور ، التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية . م. المجلة ع ٢٠ س ٢ أغسطس ٩٨/١٩٥٨ .

لغوية كانت أو إيقاعية أو تصويرية ، تتضافر كلها لتكشف لحظة فائقة من لحظات الحياة الشعورية .

من كل هذا تتهيأ للشاعر وظيفته بوضوح ، خاصة إذا أدرك أن « للألفاظ نسقا ونظاما وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر ما فى شحنتها من الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعورى الذى تريد أن ترسمه ، والايقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده ، وإن كان لابد منه فى التعبير ليفهم الآخرون ما يريده ، وأن يرد إلى اللفظ تلك الحياة التى كانت له ، وهو يطلق أول مرة ليصور حالة حية قبل أن يصير له معنى ذهنى مجرد ، فالملابسات التى تحدد اختيار لفظ دون لفظ فى السياق ملابسات شتى يصعب تحديدها وفى أولها نوع التجربة الشعورية وطبيعة الانفعال بها فى هذه النفس الخاصة ونوع الانفعال ودرجته » (١) .

وهنا تبرز قيمة اللفظ فى تعبيريته ، ومن خلال ايحاءاته خاصة حين يتسق مع غيره فى شكل عبارة كاملة ، تصور تجربة شعورية كاملة أيضا ، مما يشى بسحب خصائص الألفاظ على العبارات التى يجب على الناقد أن ينظر فى تناسقها الداخلى ، وما تشع شحنتها من الصور والإيقاعات ، والظلال المتناسقة النابعة أساسا من انتقاء اللفظة المفردة .

بل إن هذا يحتم - بدوره - ضرورة الاهتمام بأسلوب الشاعر ، وكيفية استخدامه للألفاظ وصلتها بالمعانى ، وكيفية عقد هذه الصلة ، إذ قد يحاول الشاعر استقصاء المعانى وتعمقها ، وعندئذ تصبح الكلمة عنده ضرورية لأداء معنى معين ، فتظهر - عندئذ - العلاقة الوثيقة بين اللفظ والمعنى ، وبالتالى يبرز مدى إمكانيات اللفظ وطاقاته التعبيرية والتصويرية فى الكشف عن أبعاد تجربة الشاعر .

على أن التعبير بالألفاظ - فى أبسط صوره - يظل أساس أية قصيدة ، وقد

---

(١) سيد قطب . النقد الأدبى / ٣٨ .

يتبع الشاعر فى ذلك العرف السائد فى عصره ، وقد يتجاوز ذلك إلى محاولة تنمية أسلوبه الخاص به تبعا لذوقه ومزاجه الخاص « فقد يكون مقتصدا أو مسرفا هادئا، أو صاخبا رشيقا نشطا ، وبالإضافة إلى ذوقه الغالب فإن طاقة فنه تكون موجهة عن وعى لإيجاد التعادل المحكم الذى يمكن أن يحصل عليه بالجمع بين الألفاظ التى يستعملها والتأثير الذى يجب أن ينقله» (١) .

إن اللفظ والمعنى متآزران ، يؤديان للشاعر خلقا فنيا وإلا جاء هذا الخلق مشوه الصورة ، لا يكاد يقف على قدمين « فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ، فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة ، فالشاعر يستخدم الكلمات التى تصبح فى يده مادة طيعة لينة ، هذه المادة المركبة من هذا المعجون السحرى «اللفظ والمعنى » يقوم الشاعر بين يديها فى محراب فنى ، ليؤلف منهما معا لحنا متساوقا، متواكبا ، هو عمله الفنى المتكامل ، فليس هناك- إذن - معنى للقول بأن العناية يجب أن تكون للفظ أو أن العناية يجب أن تكون للمعنى » (٢) . فمن واقع قراءة الألفاظ يستطيع المتلقى أن يستخرج محتواها الفنى من خلال الصور والمشاعر التى ترتبط بمعانيها ، ذلك أن الألفاظ ليست سوى « بلورات » صغيرة تجسدت فيها لحالة النفسية الشعورية ، وبرزت خصائصها العجيبة التى امتازت بها قدرتها على أن تتحلل من تلقاء نفسها فى عقل القارئ ، فتخرج ما دس فيها من عناصر الفكر والشعور »(٣) . فالفصل بين الجانبين غير ممكن ، لأنهما وجها النموذج الأدبى الواحد ، « فليس هناك محتوى وصورة ، بل هما شىء واحد ، ووحدة واحدة إذ تتجمع فى نفس الأديب الفنان مجموعة من الأحاسيس ، ويأخذ فى تصويرها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبى ، وأنت لا تستطيع أن تتصور مضمون هذا النموذج أو معناه بدون قراءته ، وكذلك لا تستطيع أن تتصور صورته أو شكله ولفظه ، دون أن تقرأه ، فهو يعبر عن الجانبين جميعا مرة واحدة ، وليسا همًا جانبين ، بل هما شىء واحد ، أو جوهر واحد ممتزج متلاحم ، لا يتم نموذج فنى بأحدهما دون الآخر» (٤) .

---

(١) اليزابيث درو ، الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه / ٨٧ .

(٢) رجاء عيد . المذهب البديعى / ٣٣٤ .

(٣) تشارلتن . فنون الأدب / ٢٧

(٤) د . شوقى ضيف فى النقد الأدبى / ١٦٣ - ١٦٤ .

وانطلاقا من هذا المفهوم الواضح لتداخل الشكل والمحتوى لا تخرج الصورة الشعرية عن أن تكون مؤلفة من ألفاظ نعرفها ، ومعان نعرفها أيضا ، ويبقى للشاعر فضل صياغتها جماليا ، وإبرازها فى عالم الوجود الفنى ، وتوصيلها إلينا بكل دلالاتها التى تحقق لها الصدق الفنى ، والأداء الجمالى .

وقد قسمت الألفاظ فى النقد القديم إلى القسمين المعروفين : فهى باعتبار أوضاعها الأصلية تسمى حقائق ، وباعتبار أوضاعها التبعية تسمى مجازات وقد راح الشاعر يستخدم المجازات ما أمكنه ذلك ، حيث يعتمد على أسلوب الإيحاء غير المباشر ، وهو لم يفقد أثناء ذلك حسن الصياغة ، ولا التحسين اللفظى ، بل كان مطالبا أمام محكمة القدماء بالانصياع لقاعدة هامة تتمثل فى مسألة الوضوح ، ووجود القرينة أو العلاقة الواضحة بين المعانى التى يرمى إليها الشاعر ، فالأدب ، وهو فن لفظى ، إنما يحافظ على روابط قديمة ومتينة من المعانى أولا ، ثم روابط أخرى تربطه بالموسيقى ثانيا « وقد احتل الشعر دائما محلا وسطا بين الموسيقى والكلام واستمر الغناء فى جمع هذين الطريقين المتباعدين » (١) .

وتعتمد الصورة - في جوهرها - على الألفاظ حسية كانت أو معنوية ، ومن هنا كان ما ينطبق على الصورة لا يتنافى مع ما ينطبق على اللفظ - لبنتها الأولى - من حيث تساوق كل منهما مع المعنى المراد توصيله ، لكشف طبيعة التجربة الشعورية ، وتحديد أبعادها الإنسانية والفنية جميعا .

ولنقادنا القدماء أقوال كثيرة فى موضوع اللفظ والمعنى ، وليس هنا مجال استقصائها ، ولكن يحسن الإشارة إلى ما بدا مرتبطا منها بفهمهم للصورة الشعرية، فقد راح ابن رشيق يسجل القضية مستعرضا آراء غيره من النقاد فى قوله : « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة وأعز مطلبا ، فإن المعانى موجودة فى طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ، ألا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ

---

(١) لوريس هورتيك . الفن والأدب / ١٣ .

أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر، وفى الإقدام بالأسد ، وفى الحسن بالشمس ، فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حُلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذرية ، والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر ، وبعضهم مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل القصور الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت فى عين مبصرها ، وقال عبد الكريم - : وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا فى شعره وتآليفه الكلام الجزل أغنى من المعانى اللطيفة على الكلام الجزل ، وإنما حكاه ونقله نقلا عمن روى عنه النحاس: ومن كلام عبد الكريم قال بعض الحذاق المعنى مثال ، واللفظ حذو ، والحذر يتبع المثال ، فيتغير بتغيره ، ويثبت بثباته » (١) .

ولا تكاد هذه الفكرة التى رددها معظم النقاد تختلف عن عبارة الجاحظ المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق لتظل المهارة مرهونة بالصياغة الشعرية وحسن السبك ، وينظر الآمدى إلى الصياغة الشعرية على أنها ضرب من تخير الألفاظ ، تجمد الشعر عند حدود التفنن الشكلى ، والبراعة النافلة ، وكأنه ينسى - بذلك - أن الشاعر يستطيع أن يستطلع آفاق تجربته بشمولها الإنسانى ، ويصوغها باللفظ ومنهج معالجته . ولعبد القاهر نظرة أعمق يرى فيها تقسيم المعانى إلى عقلية وتخييلية ، حيث ينتهى إلى أن المعانى التخييلية هى ميدان السبق ومعيار التفوق .

وفى العصر العباسى تأخذ قضية اللفظ والمعنى موقعها التطبيقى بين الشعراء من أنصار القديم أو الحديث ، لتصبح موضعا للخصومة بين الطرفين « فالمحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى ، تمسكهم بعمود الشعر ونهج القصيدة ، والمحدثون يقرون بتناولهم لمعانى الأقدمين ، ولكنهم يأخذون فى تحويرها بالصياغة الجديدة ، وبما يتلمسون من ألوان البديع ، فينتصرن بذلك للفظ على المعنى ، أو ينتصرون للصورة الشعرية بمعنى آخر» (٢) .

---

(١) العمدة : ١/ ٨٢ .

(٢) د. محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات الشعرية / ٢١٥

ولم يستطع الشعراء المحدثون إنكار تناولهم لمعانى الأقدمين ، ولكنهم برروا موقفهم بأنهم يأخذون فى تحويرها من خلال الصياغة الجديدة ، وبما يلتمسون من ألوان البديع انتصارا للصورة الشعرية على حساب المعنى ، ولم يركزوا فى ذلك على تجربة الشاعر التى ينظم شعره للتعبير عنها « ذلك أن تجارب الإنسان دائمة التغير والتبدل لأنها آخذة أبدا فى الازدياد ، وكلما نمت التجارب وازدادت وجب على لغة الشعر أن تجاريها ، وتتمشى معها إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير »(١) .

وجرى فريق من النقاد وراء الشعراء المحدثين فانتصروا للفظ وكادوا يصرفون النظر عنه « ولم تتبع السرقات الشعرية تتبع الاحصاء الدقيق إيمانا منهم بأن المعانى يتوارد عليها الناس ، وبذلك يطلقون للشعراء حرية التعبير عما يحسون دون الخوف من الوقوع على معان سبقوا إليها ، إلا أنهم مع ذلك يشترطون التجديد فى الصورة الشعرية أو - بعبارة أخرى - فى صياغة المعنى المطروق . أما أنصار المعنى فهم يتتبعون معانى الشعراء تتبعا دقيقا ، ويحكمون بالسرقة لتشابه المعانى، وتكرارها . ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعانى ، أو التقصير فيها، ولا يحفلون بعد ذلك باللفظ أو الصياغة الشعرية »(٢) .

وهكذا توقف أصحاب اللفظ طويلا عند الصورة الشعرية ، وشغلهم تأثيرها القوى فى فن الأدب ، فنظروا إلى مشكلة السرقات على أساس التحوير الفنى ، ليتركوا للشاعر فرصته ليجدد فى الصياغة ومعالجة زوايا الصورة ما دامت المعانى مشتركة بين الناس جميعا ، وهم فى هذا يتفقون مع زعماء مدرسة البديع التى اتخذت من اللفظ أيضا مجالا رحبا لإبراز المقدرة الفنية على استخراج ما يحتويه من معان . و زخرف وزينة . وقد انتصر كل من أصحاب اللفظ وأبناء مدرسة البديع للفظ على المعنى ، اعتقادا منهم بأن هذا يعطى للشاعر حقه فى منافسة سابقيه الذين التهموا كل ما قابلهم من معان ، فلم يتركوا له سوى جودة الأداء ممثلة فى الصياغة والتصوير .

---

(١) لاسل آبر كرمبى . قواعد النقد الأدبى / ١٤٧ - ١٤٨

(٢) د . محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات / ٢٣٣

وخلاصة هذا الحوار الموجز فى مسألة اللفظ والمعنى وطبيعة علاقة الصورة بها تنتهى بنا إلى أن التجربة الشعرية لا يمكن أن تتحول إلى مجموعة ألفاظ وجمل تقصد لذاتها بصفتها رموزا وإشارات ، بل إن المسألة تتوقف على مقدرة الألفاظ على أن ترمز للتجارب ، وهنا تعمل ملكة الخيال فى الإبداع التصويرى للشاعر « انطلاقا من كون التجربة الأدبية لا تمتاز فقط بالمادة التى تتكون منها ، بل أيضا بالوحدة التى تنظم تلك المادة ، فإذا أريد توصيل تجربة ما فلابد من إيصال مادتها ووحدتها . واللفظ الأدبى هو الرمز لمادة التجربة ، والصورة الأدبية هى الرموز لوحدتها ، ولكى يمكن إيصال التجربة بواسطة الألفاظ لابد من تجزئتها أولا ، ولكن كلما تقدمت القطعة الأدبية أخذت أجزاؤها تتحد ، بحيث تتكون من الكلمة صورة ومتى أكملت القطعة كملت الصورة » (١) .

* * *

---

(١) لاسل آبر كرمبى . قواعد النقد الأدبى / ٦٢ - ٦٣

(٣)

« أقدم أنصار الجديد – وعلى رأسهم أبو نواس – غير خائفين ولا وجلين فوصفوا الحياة الجديدة دقيقها وجليلها ، مفصلها ومجملها ، فجددوا الشعر من ناحية ، ونفعوا التاريخ من ناحية أخرى ، وكان هذا كل ما عرف العرب من اختلاف فى الشعر بين القدماء والمحدثين ، اختلاف فى اللفظ نشأت عنه مدرسة مسلم بن الوليد التى أخرجت أبا تمام والمتنبى وأمثالهما من أصحاب البديع ، واختلاف فى المعنى نشأت عنه مدرسة أبى نواس التى أخرجت البحترى وغيره من أولئك الشعراء الذين آثروا اللفظ القديم والمعنى الجديد ، ولم يتكلفوا بديعا ولا استعارة ولا جناسا » (١) .

وهكذا بدأ شعراء العصر نهضة من نوع جديد فى طبيعتها ، أكسبته معالم جديدة ، كان عليه أن يستوعبها من معطيات حضارته ، فليس الشعر كلاما متداولا مألوفا ، وبالتالى لا يمكن أن نترك للشعراء كثيرا مما يظهر فى شعرهم من تجديد أو تعقيد دون بحث أو تبرير ، وقديما قال الجرجانى : « ليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى لقديم أو لمحدث إلا ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر ، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة » (٢) .

ومسلم واحد من أبناء ذلك العصر الجديد ، شغل به نقاد الأدب القدامى وصنفوه فى طبقة يفوق بها أبا تمام من بعده ، وذلك « لسلامة شعره وحسن سبكه وصحة معانيه » (٣) .

وقد ركز القدماء عدستهم عليه فى منهجه فى صنعة شعره إذ قال بعضهم :

---

(١) د. طه حسين . حديث الأربعاء : ٦/٢

(٢) الوساطة / ٤٣١

(٣) الآمدى . الموازنة : ٦/١

« غير أننا لا نجد المبتدئ فى التصنيع ومزاولة الكلام أكثر انتفاعا عنه بمطالعة شعر حبيب وشعر مسلم بن الوليد ، لما فيهما من الفضيلة لمبتغيهما ، ولأنهما طرقا إلى الصنعة ومعرفتها طريقا سابلة ، وأكثر منها فى أشعارها تكثيرا سهلها عند الناس وجسرهم عليها »(١) .

ويمضى الناقد القديم ليقارن بين أبى تمام ومسلم فى مذهب الصنعة ، مقارنة لها وجاهتها فى مكانها هذا ، لأن الشاعرين يعتبران - بحق - من أئمة الصنعة فى العصر العباسى ، وإن كان مسلم قد احتل فيها مكان الأستاذ لأبى تمام « على أن مسلما أسهل شعرا من حبيب ، وأقل تكلفا ، وهو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة ، وأكثر منها ، ولم يكن فى الأشعار المحدثة قبل مسلم (صريع الغوانى) إلا النبذ اليسيرة ، وهو زهير المولدين كان يبطئ فى صنعته ويجيدها »(٢) .

وقد أخذ الناس - بناء على إيحاءات العصر - يفطنون لعذوبة الألفاظ وطلاوتها ، خاصة إذا صيغت فى تراكيب جديدة ذات نسق خاص ، مما زادها اتساعا وشهرة فى مجتمع القرن الثانى . وهو ما يحسن فى بعض المواضع . إذا كان قليلا غير متكلف ولا مقصودا فى نفسه ، وقد استعمله العرب المتقدمون فى أشعارهم « ثم جاء المحدثون فلهج منهم مسلم بن الوليد الأنصارى ، وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف ، حتى قيل عنه إنه أول من أفسد الشعر به »(٣) .

وانتشرت المدرستان فى عصر بنى العباس ، فوجدت المدرسة البيانية الجديدة مجالها ، وكان من رجالها ابن هرمة والعتابى ، ومنصور النمرى ، وأبو نواس ومسلم بن الوليد ، ومنها حاول الشعراء خلق لغة جديدة غير لغة القدماء ، وتغيرت وجهة النظر فى البيان ، وأصبح الشعر فنا حقا يسير الشاعر فيه وراء الجمال ، « لقد أصبح الشعر فنا وصنعة عند المحدثين ، وصارت الألفاظ تبدل

---

(١) ابن رشيق . العمدة : ١/١٣٠

(٢) ابن رشيق . العمدة : ١/١٣١

(٣) سر الفصاحة / ١١٧٣

والعبارات تغير لا لأن المعنى يكمل بذلك ، أو يتجلى أو يتمدد ، بل ليحدث اللفظ طربًا فى السمع ، وليتحقق للشاعر به نوع من أنواع البديع » (١) .

ومن هنا لم يكن تعسفا أن تعرف الاتجاهات الأدبية ، وقتئذ بأنها مدارس أو مذاهب ، بعد أن تقارب الإطار الشعرى الذى يدور فيه كثير من الشعراء فى صورهم ومعانيهم ، وإذا بالشاعر يحلق فى أجواء الفن الجديد ، منطلقا داخل نفس الإطار الفنى الذى حددته له مدرسته ، ولكن ذلك لم يقف عائقا أمام عبقرية الشاعر المبدع تماما ، ذلك أن الإطار الشعرى « لا يفرض على الشاعر تقليد الصورة الموجودة فيه بعينها ، بل تكون أمام الشاعر فرصة الابتكار والتجديد - ولو أن هذه الفرصة فى حدود إطاره الشعرى - فالإطار الشعرى فى الواقع يوجه عملية الإبداع، وذلك لأن الإطار يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذى يحمله الشاعر مطابقا للإطار الذى يحمله شاعر آخر » (٢) .

وركز أنصار مدرسة مسلم على البديع ، صحيح أنه وجد كثيرا عند بشار وغيره من الشعراء ولكن مسلما بزَّهم جميعا فى هذا المجال ، حين دفع بالبديع خطوات ، ثم اقتدى به تلميذه أبو تمام بعده وبقى له فيه فضل السبق والإجادة معا . وقد تعرض بعض النقاد لذلك وتبعهم الآمدى حين قال فى معرض حديثه عن أبى تمام : « إنه شديد التكلف صاحب صنعة ، يستكره الألفاظ والمعانى، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة ، فهو بأن يكون فى حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه » (٣) .

ويبدو من نظرة القدماء عمومًا أنهم أساءوا الظن بمذهب مسلم فى البديع ، فالآمدى ينقل عن القاسم بن مهرَويْه أن : « أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ثم أتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه ، فسلك طريقا وعرا واستكره الألفاظ والمعانى ، ففسد شعره ونشف ماؤه » (٤) .

---

(١) طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ١١٠

(٢) د. مصطفى هدارة . مشكلة السرقات / ٢٦٠ - ٢٦١

(٣) الموازنة : ٦/١

(٤) المصدر السابق . الموضع نفسه.

وواضح أن معيار الحكم هنا بالفساد لا يتعلق بالبديع فى ذاته ، وإنما هو الكثرة المفرطة فيه ، تلك التى ظهرت بشكل واضح على يد زعيم المدرسة وصريع غوانى العصر ، وإن كانت قد زادت على يد تلاميذه من بعده .

وهكذا نال مسلم وسام الريادة بلا منازع فى هذا المجال ، وإن كان قد هوجم كثيرا لإفراطه فيه ، ومن بعده جاء تلميذه أبو تمام ليكمل مسيرته حيث « طرقا إلى الصنعة طرقا سابلة ، وأكثرا منها فى أشعارهما تكثيرا سهلها عند الناس وجسرهم عليها »⁽¹⁾ .

ويذهب أبو الفرج إلى أن مسلما كان أول من أطلق هذا المصطلح - أى البديع - « وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة ، وأشهرهم فيه أبو تمام الطائى فإنه جعل شعره كله مذهبا واحدا فيه »⁽²⁾ .

ويذهب الدكتور شوقى ضيف إلى تأكيد ما قرره أبو الفرج ، فيما يتعلق بكلمة البديع وموقف مسلم منها « وذكرنا فى غير هذا الموضع أن أول من اقترحها مسلم ابن الوليد « ⁽³⁾ .

ولا تكاد ظاهرة البديع تستوقف دارس ديوان الشاعر كثيرا من حيث تفسير انتشارها بشكل واسع فى هذا العصر ، فهى ليست غريبة ، خاصة إذا تصورنا أثر خروج العرب من جزيرتهم ، واتصالهم بالأمم الأخرى ، ودخول الترف مجتمعهم الجديد وتأنقهم فى حياتهم ، مما جعل من الطبيعى أن يصطبغ أدبهم بهذه الصبغة الجديدة ، وأن يكثر الشعراء من البديع الذى حمل لواءه بشار وابن هرمة ومسلم وأبو تمام ، كما اتفق عند معظم النقاد .

وقد مضى زعيم المدرسة يصنع شعره متأثرا فى ذلك بعصره من ناحية ، وبيئته التى عاش معطيات حضارتها من ناحية أخرى ، فقد « كان يرى أباه ينسج

---

(١) ابن رشيق . العمدة : ٨٥/١

(٢) الأغانى ١٨/١٧ (ط. دار الكتب) .

(٣) البلاغة تطور وتاريخ / ٦٩

خيوطه فراح يصنع شعره على نفس المنوال ، حيث يلاحم بين خيوطه الفنية المتعددة الألوان ليخرج منها نسيجا محكما متقنا متعدد الألوان تظهر فيه ألوان خيوطه جميعها فى تناسق وزخرف ، وما القصيدة عند مسلم ؟ إنها ليست أكثر من ثوب من تلك الثياب الجميلة الموشاة التى كان الشعراء القدماء يشبهون بها كلامهم، ولكنه ثوب تكثر فيه الخيوط الملونة ، وتنتشر ويتداخل بعضها فى بعض » (١) .

وقد أفاد مسلم فى ذلك كثيرا من ثقافة عصره ، فقوى ذهنه على التجريد والتوليد ، كما خلت نفسه من الهموم التى شغلت أقرانه من الشعراء وراح يجرى وراء هموم من نوع آخر . أعنى محاولاته الدائبة لإشباع رغباته التى دعته إلى التلاعب بالألفاظ ، والإصرار على السيطرة على زمام البديع « وأغلب الظن أن بيئة الكوفة العقلية هى التى وجهت مسلما إلى هذا المذهب الفنى ، فهى بيئة لا فلسفية لم تهتم اهتماما ملحوظا بالثقافات الأجنبية ، ولابالدراسات الفلسفية ولكنها بيئة لغوية ، وجهت أكبر اهتمامها إلى اللغة من ناحية ، ورواية الشعر العربى من ناحية أخرى. ولقد نظر مسلم إلى تلك المثل الفنية التى كان يعرضها رواة الكوفة وعلماؤها ، فلفت نظره فيها تلك الألوان البراقة من المحسنات اللفظية ، وتلك الزخارف المختلفة من جناس وطباق واستعارة ومشاكلة ونحوها ، ورآها تظهر من حين إلى حين فى أساليب القدماء. ومضى مسلم يجرب مذهبه وأعجبته التجارب الأولى فاندفع وراءها يطبق هذا المذهب فى مبالغة ملحوظة وإفراط واضح على كل بيت من أبياته » (٢) .

ومن دراسة نماذج شعره فى هذا المضمار لا تخفى قيمة ما شهد له به القدماء ، فلقد تحقق له الكثير من فصاحة اللفظ ، ومتانة السبك ، والإسراف فى الزخرفة البديعية التى حرص على تزيين صوره الفنية بها ، فإذا به يسير على هذا النمط على طول قصائد ديوانه : « فما تزال هذه الزخارف تتلاحق عنده وينضم

---

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر فى الكوفة / ٦٩٨

(٢) نفس المرجع والصفحة .

بعضها إلى بعض لتكون هذا الحلى البديع ، وهو حلى يتداخل فى بناء متماسك ، فكل جانب يفتقر إلى جهود واسعة وإلى مثابرة وصبر »⁽¹⁾ .

وفى إطار هذا السياق سارت الحقائق التى صرح بها النقاد وهو ما ننتهى منه إلى أن شاعرنا قد فتح فى البديع بابا جديدا ، زاد فيه على ما ورثه عن أسلافه ، حين راح يبتكر المعانى الدقيقة ، ويغوص على الطريف الجديد فيها ، فأصبح يفوقهم فى هذا المجال . ويهمنا فى دراسة الصورة عنده ما استطاع أن يصنعه حين وفق بين اللفظ والمعنى ، وما أتى به من صور حضارية جديدة تتضافر مع حياة مجتمعه . وما أثبت من براعة ، حتى فى توليد الصورة القديمة ، وإبرازها فى شكل جديد ، وكل هذا ميزه عمن قبله فاستخدم البديع فى توليد المعانى وإخراجها في صور جديدة ، تبهر ، وتدهش على أن تتحقق فيها ذاته وطبيعة عصره « فقد عنى بتقسيم الكلام وتنسيق أجزائه ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يكن يظهر فى شعره أثر للتكلف والتصنع ، لأنه كان يعرف كيف يوائم بين الطبع والصنعة وكان يتخذ من البديع وسيلة فنية لا تطغى عليه ولا تستعبده »⁽²⁾ .

وهكذا اختلف موقع مسلم - من الناحية النقدية - بين النقاد القدماء ومؤرخى الأدب المحدثين ، فقد هاجمه القدماء لإسرافه فى البديع والزخرف اللفظى ، ووقف بعض المحدثين مؤيدا اتجاهه الفنى ، من خلال إدراك ما حققه الشاعر من قدرة فنية فى إبداع الصور باستخدام البديع ، وبالتالى مدى استفادته منه فى التشكيل الجمالى لها ، مع خدمة المعنى فى نفس الوقت ، ومن هنا لم يكن هذا الزخرف يأتى لذاته فى كل صوره ، بل استطاع توظيفه فى معظمها .

وهكذا استطاع مسلم أن يستغل البديع بشكل فنى فى تشكيل صور شعره ، وتبقى بعد ذلك مسألة الحكم له بالإجادة ، أو عليه بالتقصير رهنا بما تكشفه النماذج البديعية فى صوره على طول قصائده عبر الديوان .

فمن أولى صوره التى لعب فيها البديع دورا بارزا ما جاء به من توليد

---

(1) د. شوقى ضيف . الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / ١٨٧

(2) د. أحمد عبد الستار الجوارى . الشعر فى بغداد / ٣١٤

الموسيقى الصوتية الجميلة التى تزيد الصورة إشراقا وجمالا فى قوله فى يزيد بن مزيد :

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فِى يَوْمِ ذِى رَهَجٍ ... كَأنَّه أجَلٌ يَسْعَى إلَى أمَلِ (١)

فهو بيت مشطر ، جعل لكل نصف من البيت قافيتين مغايرتين لقافية النصف الآخر ، مما أكسب البيت موسيقى جميلة ، ووقعا رائعا ، نظرا لتعمد الشاعر أن يأتى بالنغم الموسيقى من اختياره اللفظة وسيلة لذلك ، وهذا - بلا شك - له قيمته الفنية فى جودة الإبداع الفنى للصورة الشعرية ، حين يمزج الشاعر بين الصورة السمعية والصورة البصرية ، فهو يجعل فرض ممدوحه يخوض المعركة ،فيوفى على المهج بالقتل فى يوم ملىء بغبار الحرب ، وكأنه بذلك يعمل عمل الأجل حين يقضى على الأمل ، فإلى جانب حركة الصورة البصرية - بهذا الشكل - تأتى الكلمات متناغمة فى صورة الجناس بين « مهج » و « رهج » وبين « أمل و « أجل » .

وقد اشتد إعجاب مسلم نفسه بهذا البيت إذ يذكر ابن رشيق أنه « قال لأبى العتاهية والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك : (الحمد والنعمة لك ، والملك لاشريك لك ، لبيك إن الملك لك) لقلت فى اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكنى أقول : (مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فِى يَوْمِ ذِى رَهَجٍ كَأنَّهُ أجَلٌ يَسْعَى إلَى أمَلِ (٢) » وكأنه يقر بأنه يعرف حق فنه عليه ، فيجهد نفسه فى إخراج الصورة ، محاولا الإجادة فيها ما استطاع ، والتأنى فى صنعتها ما تأتى له ذلك : « فهو صاحب رؤية وفكرة لا يبتدع ولا يرتجل » (٣) .

وفى إطار هذه الصورة يتألق عنده الجناس من باب تأكيد الصنعة البديعية التى يجعل من خلالها الشعر نحتا وزخرفة وتنميقًا ، وللموسيقى عنده نماذج كثيرة لا يقف فيها على حد التلاعب باللفظ ، بل يتلاعب الحرف بالواحد حين يكرره فى أكثر من كلمة مما يطرب الأذن كقوله :

---

(١) الديوان /٩

(٢) ابن رشيق . العمدة : ١/ ١٩١

(٣) المرجع السابق . الموضع نفسه .

حَتَّى إذَا اتَّسَقَتْ له أَوْطَارُهُ   طَفِقَتْ تُطَرِّقُهَا إلَيْهِ نُكُوبُ (١) .

فتكرار حرف الطاء فى كلمات ثلاث متوالية له نغمة الموسيقى الذى يقربه إلى السمع ، وهو يريد من الصورة أن يقول إنه لما كمل له أمره فى أيام رجائه نزلت به خطوب الدهر فكدرت عليه ذلك الأمل ، ثم يأتى قوله أيضاً :

ذَاكَ الرَّجَاءُ المُسْتَجَارُ بِجُوده   مِنْ نَائِبَاتِ الدَّهْرِ حِينَ تَنُوب
كالْكَهْل مُقْتَبَلُ الشَّبَابِ يَزِينُهُ   حِلمُ التَّكَهُّلِ والشَّبَابُ أرِيبُ (٤)

فهو يريد بالرجاء الممدوح الممتنع بجودة من نائبات الدهر ، وهو فى سنة حدث ، إلا أنه كهل فى خبرته وحكمته ، وهو يكرر الجيم فى ثلاث كلمات متوالية «رجاء» « مستجار » « بجوده » ، ثم الباء فى « النائبات » و « تنوب » ثم تكرار كلمة «كهل» و « تكهل » وتكرار كلمة « الشباب » فى البيت الثانى وبمثل هذه الموسيقى يشكل قوله أيضاً :

فَإذَا نَظَرْتَ رَأيْتَ قَوْماً سَادَة   ونَجَابة وَمَهَابَة وَجَمَالاَ (٣)

حيث يأتى بكلمات على وزن واحد مما يزيد الإيقاع جمالا فى « سادة » «نجابة » « مهابة ». كما يعمد إلى الترصيع الذى يكسب الشعر رنينا موسيقيا جميلا، فيجعل الألفاظ مستوية الأوزان ، متفقة الفواصل على غرار قوله :

كَأنَّهُ قَمَر أوْ ضَيْغَم هَصِرُ   أوْ حَيَّة ذَكَر أوْ عَارِض هَطِلُ (٤)

إذ يحاول إبراز الصورة بالاستعانة بالبديع الصوتى من تقسيم وترديد ، مما له أثره الموسيقى الذى يشبع الأذن بالنغم ، حين يقسم البيت إلى مقاطع منغمة الصوت ، تنتهى عند حرف واحد ، وهو يرسم أكثر من صورة جزئية فى نفس الوقت

---

(١) الديوان / ١١٤

(٢) نفسه / ١١٥

المقتبل : المستقبل .

(٣) الديوان / ٢٠٣

(٤) نفسه / ٢٥٠

الذى يبرز فيه قدراته الفنية على اختيار الألفاظ ، ويتجنب الابتذال والعامية من ناحية ، والتوعر والخشونة من ناحية أخرى . وقد يمتد الترصيع عنده إلى عدد من الأبيات كقوله :

حُلْوُ الشَّمَائِلِ ، مَأمُور الغَوَائِلِ ، مَأْ   مُولُ النَّوافِلِ ، مَحْض زَنْدُه وَارِى
الله أَلْبَسَهُ ، فى عُودِ مَغْرِسِهِ   ثُيَابَ حَمْدٍ نَقِيَّاتٍ مِنَ الْعَارِ
دَفَّاعُ مُعْضِلَةٍ ، حَمَّالُ مُثْقِلَةٍ   دَرَّاكُ وِتْرٍ وَدَفَّاعُ لأَوْتَارَ
الجُودُ شِيمَتُهُ ، كالبَدْرِ سُنَّتُهُ   يَكَادُ أنْ يَهْتَدِى فِى نُورِهِ السَّارِى
مُصِيبَةٌ نَزَلَت كَأنَّهَا قَذَفَتْ   لاَ بَلْ وقد فَعَلَتْ فِى القَلْبِ بِالنَّارِ (١)

إذ يبدو التقطيع الموسيقى أساساً لتشكيل الصورة في هذه الأبيات ، حيث يجمع من خلاله عددا من الصفات المحمودة لممدوحه ، حيث يجعله : « حلو الشمائل » و« مأمون الغوائل » « مأمول النوافل » « فيأتى بالأسماء الثلاثة على وزن واحد ، ويأتى باسم المفعول فى « مأمون » و « مأمول » متفقا فى الحروف الأربعة الأولى معتمدا على الجناس فى تشكيله ، ونفس الموقف يكرره فى « الله ألبسه » «فى عود مغرسه » ، « دفاع معضلة » و « حمال مثقلة » و « دراك وتر » و « دفاع لأوتار » ثم « الجود شيمته » « كالبدر سنته » ، وأخيرا « مصيبة نزلت » « كأنها قذفت » « لا بل وقد فعلت » . إذ تعتمد كلها على الترصيع وسيلة للأداء الموسيقى ، وإبراز الخيال الصوتى الذى يساهد على توصيل المعنى ، ويعين على رسم الصورة البصرية ممزوجة بالسمعية ، مما يحقق المتعة الفنية فى امتزاج هاتين الصورتين .

كما يظهر التقطيع الموسيقى بشكل آخر فى قوله :

اقذِفْ « أبَا مَلِكٍ » فِيهَا يَكُنْكَ بِهَا   وَيَسْعَ فِيهَا بِجَد مِنكَ مَجْدُودِ
يَمضِى بِعَزْمِكَ أوْ يَجرِى بَشَأْوِكَ أوْ   يَفْرِى بِجَدّكَ كَل غَيْرَ مَحْدُودِ (٢)

---

(١) نفسه / ٢٢٨

أبا مالك : ولده . جد : بخت . مجدود : مبخوت . الشأو : الطلق . يفرى : يقطع . الحد هنا النجدة

(٢) الديوان / ١٧٠

حيث يقول لممدوحه : ألق ولدك فى الحرب يقم مقامك فيها ، معتمدا فى بناء الصورة على التقطيع الموسيقى القائم من خلال ظاهرة الترصيع أيضا فى «يمضى بعزمك » و « يجرى بشأوك » و « يفرى بجدك » مشكلاً كل جزء من فعل مضارع على وزن « يفعل » مع استخدام كل اسم من الأسماء الثلاثة على وزن « فعل» مع إضافة ضمير المخاطب إليه وحرف الجر فى أوله .

وقد يأتى بالترصيع بحيث يتجاوب التقسيم الموسيقى فى البيتين معا كما فى قوله :

عَطَاؤُكَ مَوْفُور وعُرْفُكَ وَاسعٌ   وَعِرضُكَ مَمْنُوعٌ ومَالُكَ مُسَلَّمُ
وَفِعْلُك مَحْمُودٌ ومَجْدُكَ شَامِخٌ   وَجُودُكَ مَوْجُود وبَحْرُكَ خِضْرِمُ (١)

حيث تبدو سيطرة الإيقاع الموسيقى فى هذا التقطيع أكثر عمقا من سابقه ، حيث يأتى هنا بثمانى فقرات يتكون كل منها من مبتدأ وخبر ، يفصل بين كل واحدة والأخرى حرف العطف الواو ، ويأتى التوافق الموسيقى بين « عطاؤك موفور » و « علك محمود » وبين « عرفك واسع » و « مجدك شامخ » و بين « عرضك ممنوع » و « جودك موجود » وبين « مالك مسلم » و « بحرك خضرم » ، فالظاهرة الجديدة فيهما يكشفها كل مقطع من البيت الأول حين يتناغم موسيقيا مع المقطع الذى يقابله من البيت الثانى ، ومن هنا يعتبر البيتان وحدة موسيقية متكاملة . وقد يعتمد فى النغم الموسيقى على الطبيعة الإعرابية للكلمات كقوله فى تصوير الحرب :

وَذُم كَمِيٌّ واسْتُفِزَّ مُبَارِزٌ   وأرْهِبَ مَرْهُوب وخَاطَرَ مُقْدِمُ (٢)

حيث يعتمد على صياغة ثلاثة أفعال مبينة للمجهول ، كما يعتمد على اشتقاق ثلاثة أسماء للفاعل ، واسم مفعول واحد يتمشى مع شعور الخوف والرهبة ، وبهذا يتناغم كل فعل مع الاسم الذى يخصه تناغما موسيقيا فى نفس الوقت الذى يتناسب فيه معه تناسبا معنويا ملموسا .

---

(١) الديوان / ١٨٣

(٢) الديوان / ١٨٢

ويميل الشاعر أيضا إلى الإيغال فى الصورة ليزيد فى توضيحها كقوله :

تَأتِى عَطَايَاهُ شَتَّى غَيْرَ وَاحِدَةٍ مُؤَمِّلِيهِ وإنْ كَانُوا عَلَى بَعَدِ (١)

فهو يصور عطاء ممدوحه فيوغل فى تصوير هذا العطاء من ناحيتين :

الأولى : أنه يجعل عطاءاته متكررة كثيرة متوالية ، يؤكدها بقوله « غير واحدة» .

والثانية : أنها لا تقتصر على المقربين إلى الممدوح ، إذ إنها تصل المؤملين فى هذا العطاء قربوا أو بعدوا ، يؤكد ذلك بقوله « وإن كانوا على بعد » ومثل هذا الإيغال فى الصورة يبرز عنده فى صورته الخمرية حين يصور تأثير الخمر فى الشاربين قائلا :

إِذَا مَا علَتْ مِنَّا ذُؤَابَةَ شَارِبٍ تَمَشَّتْ بِهِ مَشْىَ المُقَيَّدِ فِى الوَحْلِ (٢)

فلا يكتفى فيها بجعل الشارب مقيدا ، ولكنه يزيد الصورة وضوحا ببيان ثقل رجل الشارب ، وهو يحاول رفع قدمه وكأنه يمشى فى الوحل .

كما يعتمد أيضا على التكرار متخذا منه وسيلة للصنعة الفنية القائمة على واحد من ألوان البديع ، « والتكرار يوجد فى كل الفنون ، وهو وسيلة من وسائل الموسيقى ، ولكنه عند الشعراء العرب يبدو بشكل مختلف ، ويدل فى عمق وقوة على استغلال هذه الظاهرة استغلالا فوق العادى » (٣) .

ولا يخفى اعتماد الشاعر على قدراته اللغوية ، وتمكنه من البديع ، والتلاعب باللفظ فى تكرار الصورة ، أو تأكيد المعنى على السواء ، ومن هنا لا يجوز الزعم بثبات قواعد لغة الشعر ، حيث إن مشكلة الشاعر تتركز فى نوع من الاختيار والاصطفاء من اللغة لتحقيق ما يطمح إليه من عمق فنى تحققه له الصورة المشكلة

---

(١) الديوان / ٨٥

(٢) الديوان / ٤٢

(٣) د. سهير القلماوى . تراثنا القديم فى أضواء جديدة . م. الكاتب . ع ٣ يونيو ١٩٦١

من مفردات هذه اللغة : « فاللفظة هى الفكرة ، وهى الحياة وهى القوة ، وربما قللنا من حقيقتها إذا وصفناها بوسيلة للإيصال فى الحياة الاجتماعية» (١) .

فإذا نظرنا إلى مسلم من هذه الزاوية وجدناه يشق إلى الصنعة طرقا شتى ، فأكثر منها فى أشعاره إلى حد الإسراف فى استخدام وشى التصنع من طباق وجناس وتصوير ، وحاول فى معظم الأحيان أن يجانب الغموض والمعانى العويصة ، وحرص أيضا على التكرار فى الصورة . وهذا التكرار يمكن أن يقبل من الشاعر كصنعة فنية ، حين يتجاوز به مرحلة العبث التى تفقده قيمته ، وعندئذ يحاول به أن يستشعر ذاته ، ويتمثل الحياة من حوله ، بل يجعل منه خادما لنقل مشاعره ، ومرآة تعكس حالات نفسه ووجدانه.

فالصورة المكررة - إذن - لا ينبغى أن تأتى بمعزل عن الانفعال الشعرى ، بل يجب أن تهدف أصلا إلى نقل مشاعر أصحابها ، وإلاّ تحول هذا الانفعال إلى «أشلاء من الصور والمعانى الموات ، وذلك أن الانفعال شعور بالأشياء ، ومعاناة لها، فهو دون شكل ودون إطار يختلج ، لكنه لا يرى ولا يفهم ، وعندما يسعى الشاعر للتعبير عنه فإنه ينتقل من مرحلة المعاناة إلى مرحلة التفكير » (٢) .

من هنا ينبغى للصورة المكروة أن تحقق غرضا فنيا ، يقوم على فعاليتها ، وتوجيه استجابات القارئ بما يتفق وهذا التكرار ، مما يكشف عن معاناة الشاعر وإذا لم يتحقق هذا الغرض الفنى من الصورة المكررة ، فإن الشاعر يكون قد خرج بها إلى إطار من العبث والتلاعب الذى يؤثر - بالضرورة - على قيمة الصورة وأدائها الوظيفى .

ولم تكن تفرقة النقاد العرب بين معنى الابتداع والاختراع سوى محاولة لحماية الشاعر من الصورة المكررة التى تخل بالمعانى ، وتفقد التجارب الشعورية قيمتها ، فلقد جعلوا الاختراع للمعنى والابتداع للفظ ، وهم - بهذه التفرقة -

---

(١) د. إبراهيم السامرائى . لغة الشعر بين جيلين / ٢٢

(٢) د. إيليا حاوى . الخيال ، والرؤى الشعرية . م. الآداب البيروتية س ١١ ع ١ يناير ١٩٦٣ - ص٢٤

يرضون - إلى حد ما - عن أخذ الشاعر للمعنى القديم ، ما دامت صياغته له ستكون جميلة جديدة يغطى ما يمكن أن يكون تكراراً :

بَعَثْتُ إلَى سِرِّ الضَّمِيرِ فَجَاءَهَا   سَلِساً علَى هَذَرِ اللِّسانِ مَقُولاَ (١)

حيث يكرر الصورة فى قوله :

كَأنك بِى قَدْ أظْهَرَتْ مُضْمَرَ الحَشَا   لَك الكَأسُ حتّى أطْلَعَتْكِ عَلَى سِرِّى
وَقَدْ كُنْتُ أقْلِى الرَاح أنْ يَسْتَفِزَّنِى   فَتَنْطِقُ كَاس عَنْ لِسَانِى وَلاَ أدْرِى (٢)

ويبدو أن لتكرار هذه الصورة دلالته النفسية فى كشف حقيقة إحساس الشاعر بعد شرب الخمر ، وكأنه حين يعاقرها لا يملك إخفاء أسراره ، مستندا - فنيا - إلى هذا الرمز الذى أوحى به منطق التكرار لديه .

ويظل للصورة دلالتها الفنية فى تقفى الشاعر للأثر التراثى ، حيث سبقه إليها العباس بن الأحنف ، فى رسم مثيلتها التى تحقق هذا المعنى ، وقد سبق ذكرها فى مصادر الصورة من هذه الدراسة .

وفى تصوير نسب الخمر يكرر أيضا الصورة حيث يقول :

ومَانِحَةٍ شُرَّابَهَا المُلْكَ قَهْوَةٍ   مَجُوسِيَّةِ الأنْسَابِ مُسْلِمَةِ البَعْلِ (٣)

إذ تراه كررها فى صورة أخرى أكثر تركيبا فى قوله :

وبِنْتِ مَجُوس أبُوهَا حَلِيلُهَا   إذَا نُسِبَتْ لَمْ تَعْدُ نِسْبَتُها «النهْرَا» (٤)

يريد أن خمارها اشتراها فى وقت عصرها ، ثم رباها فصار بعلها عن طريق شرائه لها ، وأباها من طريق تربيتها ، فحرص الشاعر على تصوير نسب الخمر ، وارتباطه بالمجوس ، مكررا ذلك فى الصورتين ، وإن أدخل نفسه طرفا فى الصورة الأولى باعتباره نديما وشارباً لها . وفى صورة خمرية أخرى تراه يقول :

بَعَثْنَا لَهَا خُطَّابَها فَأتَوْا بِهَا   وَسُقْتُ لَهَا عَنْهُمْ إلَى رَبِّهَا المَهْرَا (٥)

---

(١) الديوان / ٥٧

(٢) الديوان / ١٠٣

(٣) نفسه / ٣٥

النهر : موضع .

(٤) نفسه / ٤٧

(٥) نفسه / ٤٨

ليكررها أيضا فى قوله :

بَعَثْنَا لَهَا مِنَّا خَطِيباً لِبُضْعِهَا   فَجَاءَ بِهَا يَمْشِى العِرضْنَةَ فِى مَهْلِ (١)

فهو يجعل مشتريها خاطباً ، وثمنها مهرا ، ثم يكرر الصورة تكراراً له دلالته النفسية أيضاً خاصة فى مجال الخمر التى راح يتعبد فى محرابها ، ويتغزل فيها ، فيقرب بذلك بين صورها وبين صورة فتاة عصره التى خرَّ صريعا لها ، فهو يبعث إليها من يخطبها ، ويدفع إليها مهرها ، إلى غير ذلك من صفات الفتاة التى كررها فى صورة الخمر والتى يلح عليها فيقول :

حَتى إذَا بَلَغَتْ وحَانَ خِطَابُهَا   سَاوَمْتُ صَاحِبَهَا البِيَاعَ فَغَالى
مَازَالَ حَتَّى حُزْتُها وَخَدعتُه   ولَقَدْ أطَلْتُ عَلَى الخِدَاعِ جِدَالاَ
لَمْ تُوطَ فِى حَوْضٍ وَلكِنْ خُلِّيَتْ   حَتَّى جَرَى منها السُّلافُ فَسَالاَ
وخَزَنْتُهَا فِى دَنِّهَا وكَسَوْتُهُ   مِنْ خَيْشِ مِصْرٍ وَالْعَبَاءِ جِلاَلاَ
حَتَّى إذَا قَرُبَتْ بِهِ آجَالُهُ   وَلوَ اسْتَطَاعَ لَبَاعَدَ الآجَالاَ
فَطَعَنْتُ سُرَّتَهُ فَسَالَ دِمَاؤهَا   فَبَزَلْتُهَا فى المُذْهَبَاتِ بَزَالاَ
وكأنَّمَا الساقى لَدَى إبْريقِهِ   بَدْر أنَارَ ضِيَاؤُهُ فَتَلاَلاَ
يَسْقِيكَ بِالعَيْنَيْنِ كَأسَ صَبَابَةٍ   ويُعِيدُهَا مِنْ كَفِّهِ جِرْيَالاَ (٢)

فالصورة مكررة بكل جزئياتها من وصف الخمر ، إلى إضفاء صفات المخطوبة عليها ، إلى متابعة علاقته معها زمنيا ، حتى زواجه منها - وعلى الحقيقة شربه لها - وهو ما ينتقل بعده إلى وصف الساقى . كأنه لم يكن ليقنع بتكرار الصور الجزئية ، فتدفعه بواعثه النفسية إلى الاستمرار فى معالجة تلك الرموز المعبرة عن مشاعره تجاه الخمر ، فتأتى الصورة التالية تكرارًا آخر للصورة السابقة :

فَقَامَ يَسْعَى إلَى دَنٍّ فَسَلَّلَهَا   حَمْرَاءَ بِكْراً لَهَا عَشْرٌ مِنَ الحِقَبِ
مَحْجّوبَة مِنْ عُيُونِ النَّاسِ لَيْسَ لَهَا   فِى غَيْرِ بَيْتِ بَنِى « سَاسَانَ » مِنْ نَسَبِ

---

(١) الديوان / ٣٥   (٢) نفسه / ٢٠٣ - ٢٠٤

لَمْ يَغْـذُهَا بِمَـصِيفِ القَـيْظِ بَائِعُـهـا   ولا غَـذَاهَا بِحَـرِّ الشَّـمْسِ وَاللَّهَبِ
كَـانَتْ ذَخِـيـرَةَ دِهْقَـانٍ يَضِنُّ بهـا   مَكْسُـوبَةً مِنْ حَـلاَلٍ غَـيْـر مُكْتَـسَبِ
يُدْعَى أباها ويُغْـذَاهَا فـيـا عَـجَـبـاً   مِن ابْنَةٍ صَـيَّـرُوها غَـذْيَةً لأبِ
مُـمـيـتَـةُ لِهـمُـومِ القَلْبِ مـحـيـيـة   (للبـشـر) نـافـيـة للفكر والوصب
يَسْعَى بِهَـا مُخْطَفُ الأحْشَـاءِ مُخْتَلَق   قَدْ تَمَّ فِى حُسْنِ تَرْكِيبٍ وَفِى أدَبِ (١)

فهى بكر ، وهى محجوبة ، تنتسب إلى « بنى ساسان » ، وهى تميت هموم قلب شاربها . كعادته ينتقل بعد ذلك إلى تصوير الساقى . حيث يكرر صورة الخمر الخطيبة ، والزوجة بتفاصيلها ، ولا يكتفى بذلك ، إذ يكرر - أيضا - انتقالته إلى صورة ذلك الساقى ، بل تشغله صورة الدن هى الأخرى حيث تتكرر عنده حين يشخصه قائلا :

قَـدْ اسْتُـودِعَتْ دَنًّا لَهَـا فَـهْـوَ قَـائِمٌ   بِهَا شَـفَـقـاً بَيْنَ الكُرُومِ عَلَى رِجْلِ (٢)

أى أن الخمر استودعت خابية ، وتركت فى الكرم ، فالدن بها واقف على رجل، وكأن ذلك الوقوف يشى بالإشفاق عليها ، والاحتفاظ بها ، وهو ما يكرره مرة أخرى فى قوله :

أَنَاخَ عَلَيْـهَـا أغْـبَـرُ اللَّوْنِ أجْـوَفُ   فَصَـارَت لَهُ قلباً وصَارَ لَهَـا صَدْرَا (٣)

أى أن الزق قد برك عليها ، فصارت فى داخله كالقلب ، وصار هو حواليها كالصدر ، حيث تبدو الصورة أيضاً موحية بالإشفاق كسابقتها ، وكذلك تأتى صورة الخمر وهى تقتل السكارى ، حيث تلح عليه أيضاً فيكررها قائلا فى إحداها :

أمَـاتَتْ نُفُـوسـاً مِنْ حَـيَـاةٍ قَـرِيبَـةٍ   وَفَـاتَتْ فَلَمْ تُطْلَبْ بِتَبـتلٍ وَلاَ ذَحْلِ (٤)

وفى أخرى :

قُلُوبُ النـدَامَى فِى يَدَيْهَـــا رَهِينَـة   يصِيـدُونَهَا قَـهْراً وَتَقْـتُلُهُمْ مَكْرَا (٥)

---

(١) الديوان / ٢٠٩ - ٢١٠

(٢) نفسه / ٣٦

(٣) نفسه / ٤٩

(٤) الديوان / ٣٨

(٥) نفسه / ٤٩

وفى إطار هذا السياق كان تكرار صوره فى الخمر بكثير من تفاصيلها ، فصاحبها يغالى فى ثمنها ، ويحاول الاعتذار عن بيعها ، إلى ان يلح عليه الندماء ويشترونها منه ، ثم تطاوع الساقى ، فيوافى بها كل فتى كريم ، وأحيانا يخشون - أى الندماء - جحودها الذى يبعدهم عنها أكثر مما يقربهم منها . وهو لا يتخلص فى كل ذلك من التكرار حتى فى تصوير حركة الساقى :

وَدَارَتْ عَلَيْنَا الكَأسُ مِنْ كَفّ طَفْلَةٍ   مُبَتَّلَةٍ حَوْرَاءَ كَالرشَا الطَّفْلِ (١)

ليقول فى صورة أخرى :

وَدَارَ بِهَا ظَبْى مِنَ الإنْسِ نَاعِم   تَرودُ عُيُونُ الشربِ جَانبهُ شَزْرَا (٢)

فهو فى انتقاله يبدو كالرشأ الطفل إذا تشوف بعنقه ، وفى تكرار الصورة تبدو أعين الشاربين تتفحص الساقى إعجابا به ، وهو كالظبى الناعم ، إلا أنه من الإنس . بل إن الصورة لاتكتمل فى الموضعين إلا بعزف العيدان والمزامير فى قوله:

وحَنّ لَنَا عُود فَبَاحَ بِسِرِّنَا   كَأنَّ عَلَيْهِ سَاقَ جَارِيَةٍ عُطْلِ
وأسْعَدهَا المِزْمَارُ يَشْدُو كَأنَّهُ   حَكَى نَائِحَاتٍ بِتْنَ يَبْكِينَ مِنْ ثُكْلِ (٣)

ففى صورة ثانية يكمل إطار هذه اللوحة بتكرار المشهد السابق :

عَلَيْنَا مِنَ التّوْقِيرِ والحِلْمِ عَارِض   إذَا نَحْنُ شِئْنَا أمطَرَ العَزفَ والزَّمْرا (٤)

وتكثر أصباغ البديع التى وردت عنده نتيجة للثقافة ، وانعكاسات الحضارة التى صاحبها التوليد فى الأفكار والمعانى ومنها الاستطراد الذى ظهر فى شعره كثيرا ، وساعد على تجلية الصورة عنده ، ويتسم منطق الاستطراد عنده بدورانه ضمن الإطار العام للصورة حين ينتقل فيها من صورة إلى أخرى ، ثم يعود إلى الصفات والصورة الأولى ليوفيها حقها من التأكيد والتوضيح .

ومن الصور التى يظهر فيها هذا النوع من البديع عند مسلم ما جاء فى قوله:

---

(١) نفسه / ٤٠

(٢) نفسه / ٥٠

(٣) نفسه / ٤٠ - ٤١

(٤) الديوان / ٥٢

مَاتُوا وأنْتَ غَلِيل فِى صُدُورِهُمُ   وَكَانَ سَيْفُكَ يُسْتَشْفَى مِنَ الغُلَلِ (١)

ثم يكمل الصورة بانتصار الدين على يديه ، واعتدال قوائمه ، وإذا هو يعود مرة أخرى إلى تصوير الأعداء فى فترة ما قبل هزيمتهم :

ما كَانَ جَمْعُهُمُ لَمّا لَقِيتَهُمُ   إلاَّ كَمِثْلِ نَعَامِ رِيع مُنْجَفِلِ (٢)

حيث يعاود الكرة ، فيصورهم مرة أخرى بعد هزيمتهم :

تَابُوا وَلَوْ لَمْ يَتُوبُوا مِنْ ذُنُوبِهمُ   لأب جَيْشُكَ بِالأسْرَى وبِالنَّفَلِ(٣)

ومرة أخرى تراه يصور جثث القتلى قائلا :

خَلفْتَ أجْسَادَهُمْ والطَّيْرُ عَاكِفَة   فِيها وأقفلتَهُم هَاماً مَعَ القَفَلِ (٤)

وقياسا على هذه الاتساق تظهر الحيرة الفنية مسيطرة على الشاعر فى ترتيب صوره ، وكأنه يستطرد بين المشهدين بلا وازع من الفكر المنطقى ، فمن مشهد القتال إلى مشهد الانتصار ، ثم عود إلى مشهد القتال ، ثم ما بعد الانتصار حيث يحدث تداخل بين مشاهده جميعا ، ففيها التقديم والتأخير ، وفيها التبادل المستمر بين الصور ، مما يوحى بقوة الدفقة الشعورية فتتداخل أمام عينيه المناظر.

ومن النماذج التصويرية التى راح فيها يتردد بين الصفات والصور قوله فى مدح يزيد بن مزيد :

لَوْلاَ « يَزِيدُ » وأيَّامُ لَهُ سَلَفَتْ   عَاشَ « الوَلِيدُ » مَعَ الغَاوِينَ أعوَامَا
أكْرِمْ بِهِ وبِآبَاءٍ لَهُ سَلَفُوا   أبْقواْ مِنَ المَجْدِ أيَّاماً وأيّامَا (٥)

يعود بعدها إلى تصوير كرم الممدوح نفسه للمرة الثانية :

تَرَى العُفَاةَ عُكُوفاً حَوْلُ حجرته   يَرْجُونَ أرْوَعَ رَحْب الباعِ بَسَّامَا (٦)

(١، ٢، ٣، ٤) الديوان / ١٩ - ٢١

(٥) الديوان / ٦٢ - ٦٣

(٦) نفسه / ٦٤

ثم يلح مرة أخرى على تصوير قوته وسطوته :

مَنِيـةٌ فِى يَدَىْ « هَـارُونَ » يَبْـعَـثُـهَـا   عَلَى أعَـادِيهِ إنْ سَـامَى وإنْ حَـامَـا (١)

ومرة أخرى يعود إلى تصوير آبائه وأجداده :

خَـيْـرُ البَـرِيَّةِ آبَاءً إذَا ذُكِـرُوا   وأكْـرمُ النَّاسِ أخْـوَالاً وأعْـمَـامَـا (٢)

ثم يعاود تصوير « يزيد » نفسه مبرزا شجاعته :

أرْدَى « الوَلِيدَ » هُمَام مِنْ « بَنِى مَطَرٍ »   يَزِيدهُ الـرَّوْعُ يَوْمَ الرَّوْعِ إقْـدَامَـا (٣)

وفى نهاية الصورة يصور قومه جميعا :

لَوْ لَمْ تَكُونُوا « بَنِى شَيْبَانَ » مِن بَشَرٍ   كُنْتُم رَوَاسِىَ أطْوَادٍ وأعْـلامـا (٤)

فهو يعتمد فى رسم صوره علي تكرار الصفات التى أرادها لممدوحه وأسرته ويضيف إليها صورا أخرى اعتمادا علي منطق الاستطراد ، لاستكمال صورة الممدوح فى السلم والحرب معا .

وفى صورة أخرى يظهر الاستطراد فى إلحاح الشاعر على رسمها فى قوله :

واحْـبَـبْتُ مِنْ حُـبِّـهَـا البَـاخليـ   ـن حَتَّى وَمَقْتُ « ابْنَ سَلْمٍ سَعِيدَا »
إذَا سِـيلَ عُـرْفـاً كَـسَـا وَجْـهَـهُ   ثِيَـاباً مِن اللّوْمِ حُـمْـراً وَسُـودَا
يُغِـيـرُ عَلَى المَـالِ فِـعْلَ الجَـوَادِ   وتَـأبَى خَـلائِقُـهُ أنْ يَجُـودَا (٥)

ففى البيت الأول صورة جزئية يحاول تأكيدها بصورة جزئية لاحقة لها فى البيت الثانى تقف عند نفس المضمون ، حيث يصوره وقد كسا وجهه ثوب من البخل أحمر اللون أو أسوده . وفى الثالثة يلح أيضا علي نفس المعنى ، حين يجعله يغير على المال ، وتأبى صفاته إلا أن يكون جوادا . فالصور الثلاث تهدف إلى معنى

---

(١) نفسه / ٦٤

(٢) الديوان / ٦٤

(٣) الديوان / ٦٥

(٤) الديوان / ٦٨

(٥) الديوان / ٢٧٠

واحد كان يمكن للشاعر أن يبثه صورة واحدة دون حاجة إلى كل هذه التفاصيل التى اعتمد فيها على الاستطراد فى الصور الجزئية لتأكيد المعنى المراد منها .

ومن الألوان البديعية الأخرى عنده رد العجز على الصدر فى مثل قوله :

فَبِتُّ أسِرُّ البَّدْرَ طَوراً حَدِيثَهَا وطَوراً أنَاجِي البَدْرَ أحْسَبُهَا البَدْرَا (١)

فلا يكتفى برد لفظة واحدة في عجز البيت على صدره ، وإنما رد لفظة «البدر» ذاتها مرتين ، وعلى الرغم من تكرارها ثلاث مرات فى بيت احد ظلت محافظة على جمال معناها في كل مرة ، تمشيا فى ذلك مع جمال الانتقالة التصويرية التى تتم بواسطتها .

وله فى ذلك أيضا :

كُلُّ البَرِيَّةِ مُلْقٍ نَحْوَهُ أمَلاً بالرُّغْبِ والرُّهْبِ مَوْصُولاً بِهِ الأمَلُ (٢)

وهو يعتمد أيضا فى تصويره على حسن التخلص ، وسبق أن عرضنا نماذج من ذلك فى الفصل الخاص بالجانب التراثى فى صور مسلم ، ويبقى بعد ذلك أن ندخل معه فى تعامله مع الألفاظ ، وكيف عالجها مستغلا فيها المحسنات البديعية.

ومن الألوان البديعية البارزة عنده فى هذا المجال الجناس ، الجناس فى أبسط معانيه هو « أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها فى تأليف حروفها » (٣) .

وعلى الرغم من كونه بين لفظتين متماثلتين فى الصورة ، إلا أن الشاعر لابد أن يضع أمامه ضرورة مراعاة الناحية المعنوية ، وعدم الاكتفاء بالمهارة اللفظية ، أو الجرس الموسيقى ، وإلا أضر ذلك بعمله ضررا كبيرا ، يقول عبد القاهر فى هذا المعنى : « وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسًا مقبولا ولا سجعا حتى يكون المعنى

---

(١) الديوان / ٤٥

(٢) الديوان / ٢٥٠

(٣) العسكرى كتاب الصناعتين / ٣٢٩

هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغى به بدلا ، ولا تجد عنه حولا ، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، واحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم ، إلى إجتلابه ، وتأهب لطلبه ، أو ما هو لحسن ملاءمته – وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة وهذه الصورة »(١) .

أما إذا تجاوز الجناس هذه المرحلة التى يجعله فيها عبد القاهر يقع بغير قصد ، فإنه يصبح – عندئذ – جناسا مكروها قد يجنى على المعنى ، وقد يقصد لذاته ، كقول مسلم فى صورة الخمر :

سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سُل سَلِيلُهَا فَأتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولاَ (٢)

وإن كان القدماء قد أرجعوا إتيان مسلم بهذه الصورة اللفظية إلى حرصه على تتبع شلشلة الأعشى فى قوله المشهور :

وَلَقَدْ غَدَوْتُ إلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِى شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شَلْشَلٌ شِوَلُ (٣)

ففى مثل هذه الصورة تستعبده الصنعة اللفظية بشكل يفرط فيه إلى حد تشويه المعنى ، فاستخدام الجناس بهذا الشكل يبدو فيه اضطرار الشاعر إلى منافسة صورة سبقه إليها أحد أسلافه ، فى نفس الوقت الذى يريد أن يؤكد فيه لنفسه سبقا فنيا ، فيلبس الصورة اللفظية ثوبا جديدا يشمل البيت كله من شطر واحد عند الأعشى.

ولا ينسحب هذا النوع من الجناس على كل صور مسلم ، فكثيرا ما نجح فى استخدامه فى خدمة الصورة الفنية ، محققا بذلك ما رآه بعض النقاد فى جودة استخدام الجناس ، ومن التناسب بين الألفاظ المجانسة « وهذا إنما يحسن فى بعض المواضع إذا كان قليلا غير متكلف ولا مقصودا فى نفسه »(٤) .

فهو يبين ما ينبغى أن يكون عليه الجناس من عدم التكلف ، ثم يستتبع ذلك بمقولة نقدية رددها غيره من النقاد حول مسلم من أنه أفسد الشعر بالإسراف فى الصنعة ، وهى مسألة سبق أن ناقشناها من قبل .

---

(١) أسرار البلاغة / ١١ (٢) الديوان / ٥٧

(٤) العسكرى كتاب الصناعتين / ٣٣٥

(٤) ابن سنان الخفاجى . سر الفصاحة / ٤٥٧

فمن الصور التى استغل مسلم فيها الجناس قوله :

أَغَــرُّ أبْيض يُغـشَـى البَـيْـضَ أبْيَضَ لاَ   يَرْضَـى لِمَـوْلاَهُ يضـوْمَ الرُوْعِّ بِالفَـشَلِ (١)

فهو أغر أى مشهور فى المجد والشرف ، وهو أبيض أى نقى من العيوب ، يغشى البيض (أى الخوذات التى رؤوس الفرسان) بأبيض (وهو السيف) فيجانس هنا بين « أبيض » و « بيض » و « أبيض » ولكل منها دورها فى أداء المعنى ، مع دقة ما بيعنها من نغم عذب ، خاصة في تناسب حرف الضاد فيها مع فعل « يرضى ».

وفى صورة أخرى يقول :

«الـزُائِدِيُّونَ» قَــوْمٌ فِى رِمَــاحِــهِمُ   خَوْفُ المُخِيـفِوأمْنُ الخَـائِفِ الوَجِلِ (٢)

أى أن رماحهم فيها خوف الأشرار الذين يخيفون الرعية ، وفيها أمن الخائف الوجل ، فهم قوم يمنعون الرعية من العدو ، فتكون في أمن ، ويكون عدوها فى خوف ، فتجانس الحروف هنا بين « خوف » و « المخيف » و « الخائف » ، والترادف بين « الخائف » و « الوجل » والطباق بين « الخوف » و « الأمن » كلها من مظاهر حرصه علي توزيع صنعته البديعية بين ثنايا الصورة.

وكأن الشاعر يبدو حريصاً على أن يخرج الصورة كلها مصنوعة ، يجمع فيها بين استواء الأسلوب ، وقوته ، ونصاعته ، ابتداء من اختياره للألفاظ ، إلى إستخدامه ألوان البديع ، خاصة مثل هذه الجناسات التى تعانق الصورة ، فلا تتنافر مع أى منهما ، بقدر ما تزيد كلا منهما وضوحا وجمالا ، وله فى مثل ذلك قوله :

وبَلْدَةٍ لِمَطَايَا الركْبِ مُنْضِـيَـةٍ   أنْضَـيْتُـهَـا بِوَجِـيفِ الأيْنُقِ الذُّلُلِ (٣)

فهذه البلدة التى قطعها تهزل النوق وتضمرها لطول سفره فيها ، وهنا لا يخفى اعتماد الشاعر على الجناس فى طرفى الصورة بين « منضية » و «أنضيتها». الأولى دلالتها التعب والثانية دلالتها القطع . ولا تخلو صورته الخمرية أيضا من الجناس :

خَلَطْنَا دَمــاً مِنْ كَـوْمَــة بدِمَــائِنَا   فَـأظْهَـرَ فِى الألْوَانِ مِنّا الدَّمَ الدَّمُ (٤)

---

(٢) الديوان / ٨   (٢) الديوان / ١٦

(٣) الديوان / ٥   (٤) نفسه / ١٧٩

فعنده كلمات أربع متجانسة حروفها « دما » و « بدمائنا » و « الدم » و « الدم» وهى مثل تلك الصورة التى اعتمد فيها على المجانسة فى استخدام كلمة « ذكر » وسبق عرضها فى موضع آخر .

ونماذج مسلم فى هذا الباب كثيرة كما هو الحال عنده فى كل أبواب البديع ، ولكن المهم هنا أنه لم يستخدم الجناس - وكثيرا ما استخدمه - عبثا بل حقق به جمالا فى المعنى ، وروعة فى الأداء الموسيقى ، والنغم العذب ، فهل تطمع الصورة الشعرية أن يسخر لها أدوات أجمل من ذلك ؟

ولا يقتصر مسلم على استخدام لون بديعى واحد فى معمار الصورة ، فكثيرا ما تتداخل عنده الألوان البديعية حتى علي مستوى الصورة الجزئية كما يظهر فى استخدامه للترادف والجناس فى مثل قوله :

أَتَتْكَ المَطَايَا تَهْتَدِى بِمَطِيَّةٍ عَلَيْهَا فَتى كَالنُصْلِ يُؤنِسُهُ النَّصْلُ (١)

فأتى بلفظة « المطايا » ثم « مطية » ثم « النصل » و « النصل » كما أتى بالترادف بين « تهتدى» و « تأتى » . وهو يرسم بذلك صورة للمطايا التى تأخذ وجهتها إلى الممدوح ، وفى مقدمتها مطية ذلك الفتى الشجاع الذى لا يقل شجاعة وقوة عن سيفه القاطع ، وهو أنيسه فى رحلته . كما يأتى بالمضاعفة مع الجناس فى نفس الصورة كقوله :

وخَال كخال البَدْرِ فِى وَجْهِ مِثْلِهِ لَقِينَا المُنى مِنْهُ فَحَاجَزَنَا البَذلُ (٢)

فيضاعف لفظة « خال » على المعنى الحقيقى للمشبه ، ثم المعنى الثاني فى إضافتها للبدر فى المشبه به ، وهو الطرف الثانى للصورة .

وهكذا راح الشاعر يستمد مواد صورته ليشكلها مستعينا بالبيان ، ثم يعرضها فى تصوير بديع ، يستخدم فيه أساليبه الفنية من ألفاظ يشيع فيها التجانس ، أو الترادف ، أو المضاعفة ، وإذا به - على هذا المستوى - يحسن التصرف بمذهبه

---

(١) الديوان / ٢٦٣ (٢) نفسه / ٣٣٢

البديعى ، فلا يشعر قارئه بأثر التكلف الذى سرعان ما يزول مع رقة العاطفة ، وقوة الصنعة ، ومتانة اللغة ، والتفنن فى سبل إيراد المعانى . فلا مبالغة إذن أن يكون تلاعبه باللفظ فى إطار الجناس ، أو الترادف ، أو المضاعفة ، باعثا من بواعث الحياة والحركة فى الصورة ، حيث استطاع من خلالها جميعا أن يجعلها في خدمة إبراز معانيه فى طراز فنى جديد ، يحقق لشعره خصيصة هامة فيما يتعلق بتزاوج التصوير الفنى مع النغم الموسيقى .

وانتقالا من الجناس نقف معه عند الطباق الذى كثر فى صوره ، عبر مختلف أغراضه الشعرية ، ففى صورة لاهية له يقول :

إذَا شِئْتُ غَادَانِى صَبُوح مِنَ الهَوَى   وإنْ شِئْتُ مَا سَانِى غَبُوقٌ مِنِ الخَمْرِ (١)

تراه يطابق بين « غادانى » و « ماسانى » وبين « صبوح » و « غبوقَ » ويكشف فى الصورة عن حريته ولهوه الذى يوزعه بين شرب الخمر والنساء. وفى صورة من صور المديح نجده يحذر عدو ممدوحه قائلا :

يَا مَائِلَ الرأسِ إنَّ اللَّيْثَ مُفْتَرِسُ   ميلَ الجَمَاجِمِ والأعنَاقِ فَاعْتَدِلِ (٢)

حيث يطابق بين « مائل » و « اعتدل » ويرادف بين « مائل » و « ميل ». وفى صورة أخرى يقول :

وَقُمْتَ بِالدِّينَ يَوْمَ (الرَّسِّ) فَاعْتَدَلَتْ   مِنْهُ قَوائِمُ قَدْ أوْفَتْ عَلَى مَيَلِ (٣)

فيرادف أولا بين « قمت » و « قوائم » ثم يطابق بين « الاعتدال » و « الميل » وهو يجسد الدين جاعلا له أعمدة يمكن إقامتها ورفعها إذا مالت.

ويقول أيضا فى صياغة أقرب إلى المستوى الحكمى العام :

يُصِيبُ أخُوالعَجْزِ الغنى وَهْوَ وَادِعٌ   ويُخطِئُ جُهْدَ القُلَّبِ المُتَحَيِّلِ (٤)

حيث يصور موقف الغنى بأنه ربما يأتى العاجز ، فيكثر عنده ، وربما يخطئ

---

(١) الديوان / ١٠٤

(٢) نفسه / ٦

(٣) نفسه /٢٠

(٤) نفسه / ٢٥

من يحسن تقليب أموره وقد خبرها ، فيطابق بين « يصيب » و « يخطئ » وكذلك بين « الوادع » و « المتخيل » وبين « العجز » و « الجهد » وكأنه يقيم الصورة كلها على هذا البديع اللفظى المتضاد . ومن مثل هذا الطباق قوله أيضاً :

جَهِلْتَ وَصْلِى فَلَسْتَ تَعْرِفُهُ   وَأنْتَ بِالهَجْرِ عَالِمٌ فَطِنُ
حَارَبَنِى بَعْدَكَ السُّرُور كَمَا   صَالَحَنِى عِنْدَ فَقْدِكَ الحَزَنُ (١)

إذ تبدو الصورة هنا قائمة فى تشخيص السرور والحزن ، فالأول ، « يحاربه » والثاني « يصالحه » ، وبينهما أصلا طباق : « السرور » و « الحزن » وفى البيت الأول يطابق بين « الوصل » و « الهجر » و « المعرفة » .

وفى تصوير الممدوح نجده يقول :

تَجُودُ بِالنَّفْسِ إذْ ضنَّ الضَّنِينُ بِهَا   والجُود بِالنَّفْسِ أقَّصَى غَايَةِ الجُودِ (٢)

حيث يراه يجود بنفسه فى الحرب ، وهو الذى يضن بها فى الذم ، والجود بالنفس أرفع منزلة من الجود بالمال . فيطابق هنا بين « جوده » بنفسه و « ضنه » بها . لتقوم الصورة بذلك على ألفاظ محددة ، يتلاعب بها الشاعر هى « النفس » و « الجود » مكررة وفعل « تجود ».

وله من صوره الغزلية ما استوعب مثل هذا النحو البديعى على غرار قوله :

وَسَاحِرَةِ العَيْنَيْنِ مَا تُحْسِن السِّحْرَا   تُواصِلنى سِراً وتَقْطَعُنِى جَهرَا (٣)

إذ يطابق بين « المواصلة » و « المقاطعة » ، وبين « السر » و « الجهر » ، كما يجانس بين « السحر » و « السر » وعلى أساس منها يشكل معمار الصورة الجزئية .

وقد يرد لديه الطباق مركباً يشمل البيت كله فى قوله :

هِجْرَانُهَا قَرِيبُ   وَوَصْلُهَا بَعِيدُ (٤)

---

(١) الديوان / ١٧٣   (٢) نفسه / ١٦٤
(٣) نفسه / ٤٤   (٤) نفسه / ١٩٤

صحيح أنه نمط تقريرى من الكلام ، ولكن الشاعر يحاول فيه بث المعنى من خلال اللون البديعى فقط .

ومن الطباق الذى تبرز فيه الوظيفة التصويرية واضحة قوله :

يَفْتَرُّ عند افْتِرارِ الحَرب مُبْتَسِماً　　إذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الفَارِسِ البَطَلِ(١)

حيث يطابق بين تغير الوجه وابتسامة « يزيد » ، فهو يبتسم فى ميدان القتال، فى نفس الوقت الذى يتغير فيه وجه الفارس البطل من هول الحرب وشدتها ، فالمطابقة هنا قائمة بين طرفى الصورة . كما يطابق بعد ذلك بين الاستعجال والمهل ، وبين الأخذ بالرفق والأخذ بالقسوة فى قوله :

يَنَالُ بِالرِّفْقِ مَا يَعْيَا الرِّجَالُ بِهِ　　كَالْمَوتِ مُسْتَعْجِلاً يَأتِى عَلَى مَهَلِ(٢)

وهكذا سيطرت الصنعة اللفظية على كثير من صور مسلم إلى درجة اعتبر فيها شعره أقرب إلى المصنوع « وهذا المعني هو الذى أوقف مسلما موقف المسئول عن الإفراط فى الصنعة » (٣) .

صحيح أن مسلما أكثر من الصنعة حين ألح على استخدام البديع اللفظى فى الصورة ، ولكنه استطاع أن يجعل كل ذلك فى خدمة معانيه ، فقطع على ناقديه سبيل الاستمرار فى اتهامه بإفساد الشعر ، وصحيح أنه حاول توفير البديع فى كل بيت وأحيانا فى كل شطر من شعره ، دون أن يقتصد فى ذلك أو يعتدل فى كل الأحوال « ولكنه من قراءة شعره تجد نفسك أمام لوحات فيها تتال لكائنات مختلفة ، تلوح من ورائها المعانى التى يرمي صاحبها إلى بيانها ، وقد تبعث هذه الصور فى شعره الحياة ، وتبث فيها الحركة ، ولكنها الحياة الجلبة والحركة غير المتآلفة فيما بينها ، إذا هو غلا فى ذلك ، وما أكثر ما كان يغلو » (٤) . ففساد الصنعة عنده اتهام يستحق المناقشة والتأمل والمراجعة ، فهو لا يأتى إلا مرتبطا بإفراطه فى البديع .

(١، ٢) الديوان / ٩

(٣) د. نجيب البهبيتى . تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ص ٤٧١

(٤) المرجع السابق / ٤٦٧

وهذا أمر طبيعى حيث يمكن إطلاق مثل هذا الحكم على أى شاعر يسرف فى صنعته إسرافا ممقوتا . ولكن يبقى لمسلم أنه أجاد إدخال البديع ضمن نسيج صوره الشعرية ، فأضفى عليها من الزينة والزخرف الشئ الكثير ، الأمر الذى لا يتعارض - بحال - مع نضجه الفنى ، بل يؤكده حين يستخدم الألفاظ فى الصورة ، لتخريج المعانى وتوضيحها ، وإن اقتضى ذلك منه - أحيانا - بعض التعقيد فى الصنعة ، وهو ما يمكن إرجاعه إلى مدى ارتياحه لمذهبه البديعي ، « فقد مضى يطبق مذهبه فى كل شعره ، سواء أكان غزلا ، أم وصفا ، أم هجاء ، فلقد أصبح هذا البديع مذهبا له ، لا يفكر فى الخروج عليه ، ولا تغيب عنه ألوانه الزاهية البراقة ، وعاش مسلم حياته الفنية كلها محتفظا بصندوق أصباغه يحمله معه حيثما اتجه ، وحيثما استقر ، ليستخرج منه ألوانا وصورا ، يلون بها شعره ويوشيه ، وينشرها فيه ، بل يحشدها حشدا ، حتى يوفر له كل ما يبتغيه من صنعة فنية بديعة» (١) .

وهذا يخرج مسلم من دائرة شعراء عصره إذا انسحب عليهم صدق الاتهام الذى ألصقته بهم بعض الدراسات الأدبية : « أن كثرة المحسنات البديعية كانت ملاحظة بارزة فى شعر الغزل ، حيث كان شعراؤه يزخرفون بها أشعارهم وغزلهم ، وهم وإن لم يتخذوا البديع مذهبا ، إلا أنه من الواضح أن إكثارهم منه لم يكن عن ارتباط بأفكارهم ، ومضامين شعرهم ، بقدر ما كان مرتبطا عندهم بالتلاعب بالألفاظ ، والميل إلى إظهار المهارة فى الزخرفة والتلوين ، ولذلك كان بديعهم فى هذه المرحلة من النوع البسيط الواضح ، وقلما مالوا إلى تعقيده » (٢) .

وقد رأينا مسلما يبز أقرانه ، ويخرج من هذا المستوى ، حين تحتوى صورته الفنية على البديع الذى يوظف غالبا فى خدمتها توضيحا ، وتنميقا ، صحيح أننا لا ننكر إكثاره من البديع وتكثيف ألوانه ، ولكن يبقى محمودا له أنه استطاع أن يحقق من ورائه قيمة فنية جمالية أفاد بها الصورة وأثراها ، ولم يأت فى كل أحواله غرضا فى ذاته ، بل تبادل التفاعل معها ، فإذا بتشبيهاته واستعاراته تعج بالبديع ،

---

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر فى الكوفة / ٧٠٠

(٢) يوسف بكار . اتجاهات الغزل فى القرن الثانى الهجرى / ٣٣٣

فيعانق كل منهما الآخر ، حتى إذا توالت فى البيت الواحد لم يمثل ذلك خطرا على جمال الصورة أو جمال المعنى ، من هنا يزول أثر التكلف ، وتبرز التجربة علي حقيقتها ، لا يحول البديع دون ذلك . فلم يكن مسلم من أولئك الذين أهملوا صناعتهم ، ولكنه كما قال الدكتور طه حسين :

« استطاع فى تصويره أن يسلك ضمن أولئك الذين أسرفوا فى عنايتهم بصنعتهم حتى اتخذوها مثلا أعلى للأدب ، وصورة أخيرة للجمال الفنى »⁽¹⁾ ومن هنا يبدو مسلم - على حد تعبير الدكتور طه أيضا - أول من نلاحظ عنده هذه العناية ، فشعره حسن الوقع فى الأذن ، بفضل الموسيقى التى تأتيه من البديع ، ودلالته على المعانى قريبة جدا ، لا تجد شيئا من الغرابة فيه ، وكل ما تحس أن الشاعر قد تكلفه هو أن هذا الشاعر قد لاءم بين المعانى وبين الألفاظ ، وجعل بينهما هذه العلاقة الموسيقية الجميلة ، ومن هنا يفضله الدكتور طه - فى هذا المجال - على أبى تمام الذى يشترك معه فى عنايته بالألفاظ ، ولكن هذه الألفاظ الجزلة الضخمة إن واتته فى كثير من الأحيان فهى تعجز فى أحيان أخرى أيضا ، وهذا التكلف بالمعانى الغريبة هو الذى أثار الخصومة حول أبى تمام فيما بعد .

خضع مسلم - كغيره من شعراء العصر - لقياس الأدب بالمقياس البديعى عند النقاد ، مما كان له أثره البعيد فى نفوس هؤلاء الشعراء ، على مستوى حركة الحياة الأدبية ككل ، « وقد أخذ الشعراء يبذلون جهودهم فى استخدام تلك الألوان البديعية ، ويكدون أذهانهم فى محاولة الاهتداء إلى غيرها ، ما جعلها خفيفة مقبولة ، دالة على صنعته ، خاصة من خلال الثوب الزاهى الجديد الممثل في البديع ، فقد استفاد به فى معانيه الطريفة ، وصوره الفنية التى أحكم صياغتها ، وقد كان فى استخدامه للألفاظ يلائم بينها وبين المواقف ، فيجيد اختيارها برويته ودقته المعروفة ، حتى كان فى ذلك « كالصانع الماهر العارف بوضع الجواهر فى مواضعها ، إذا مدح عظيما فتش عن أشرف الألفاظ وأحلاها ، وأضخمها وأقواها، فنظمها ساكبا فيها من روحه ، وإذا هجا لم يبتذل فى استعمال ألفاظ السباب

---

(١) من حديث الشعر والنثر / ١٠٣

والشتائم ، أما فى غزله وخمرياته ووصفه فالألفاظ حلوة سهلة لينة غضة ، يستلذها السامع ، ويستحليها الطبع ، وإذا عشق مسلم لفظا لذكرى طيبة أو لتناسقفى حروفه مع بعضها جرى على لسانه مرارا وتكرارا ، حتى إنه ليذكره فى البيت الواحد مرتين أو أكثر » (١) .

ومن هنا يصح أن نزعم أن عصر مسلم قد أحدث تغييرات جديدة فى أوجه التعبير ، واستخدام الألفاظ ، مما أسهم - بدوره - فى نشوب المعركة بين القديم والحديث « القديم ببساطة تعبيره ، والجديد الذى بات يرى أن اتساع نطاق الحياة ، تعدد ألوانها ، وانطلاق الفكر فى مداه الرحب تحتاج إلى أسلوب جديد مُواتٍ لها» (٢).

ومن هنا - أيضا - لم يكن بدعة بين الشعراء أن يكثر مسلم من البديع معتمدا على تداعى المعانى ، إلى جانب اهتمامه - أساساً - بالتصوير ، وانشغاله فى نفس الوقت بالألفاظ ، وهذا يعنى أنه لم يغفل محاولاته للملاءمة بين اللفظ والمعنى فى شعره ، فلم يجن أحدهما على الآخر إلا فى بعض الألفاظ التى ألح على استخدامها لأغراض صوتية موسيقية ، تتناغم مع الصورة ، وتزيد من طاقات الأداء للمعنى ، وتسهل توصيله وتعكس قوة تأثيره ، وقد أدرك ذلك بعض القدماء فى قوله : « الألفاظ فى الأسماع كالصور فى الألفاظ » (٣) ، وبهذا من قيمة اللفظ، فغدا يسير عنده جنبا إلى جنب منسق مع المعنى ، وحقق له غايته من الاهتمام بالموسيقى إلى درجة تجعلها أحيانا تكاد تكون غاية فى ذاتها ، إلا أن ذلك يجعل شعره « حسن الوقع بفضل الموسيقى التى تأتيه من البديع » (٤) .

ونتيجة هذا الاتساق الذى حققه الشاعر من تزاوج الصورة مع البديع حين اتخذ منه أداة يتفاعل معها ، تزعم الشاعر مدرسة هذا الفن الجديد ، وهو فن «عمت موجته من بعده فأصبح من ذوق عصره ، تقاس به مهارة الشعراء ، وتعرف

---

(١) محمد جميل سلطان . صريع الغوانى / ١٣٦

(٢) إنعام الجندى . دراسات فى الأدب العربى / ٢٥٩

(٣) ابن رشيق . العمدة : ١ / ١٢٨

(٤) د. طه حسين . من حديث الشعر والنثر / ١٠٣

آية حذقهم وبراعتهم » (١) .

ويظل محمودا له فى مقابل تطرفه فى الاستخدام البديعى محاولاته الجادة للملاءمة بين اللفظة وأختها فى الوقت الذى لا ينسى فيه المعنى ، وقد راح يختار وينتقى ، وبحرص المتأنى الدقيق ، مما جعل النقاد يحكمون عليه بأنه رجل يعرف حق فنه ، لذلك راح يجهد نفسه من أجل إخراجه « فهو يبطئ فى صنعته ويجيدها وهو صاحب روية وفكرة لا يبتده ولا يرتجل » (٢) .

وقد حقق البديع لمسلم جانبا من استجابته لحياة عصره ، بل كان رد فعل طبيعيا لها ، وهى الحياة المادية البراقة المترفة ، التى تعتمد على الزخرف والزينة، فاتخذ منها ركيزة له ، رأى من خلالها العيش لذة حسية ، ونشوة ، وانسجاما من مشاهدة المرئيات فى مختلف ألوان الفن .

ومع هذا كله لم يصل مسلم بحال إلى حد الإسفاف الذى يجنى به على المعنى إذ إن القصيدة عبرت عن خواطره فى نفس الوقت الذى تمتعت فيه بكثير من الألوان ، وهذا على عكس ما ذهب إليه البعض من الزعم بأنه « استطاع أن يجعل التصنيع غاية من صنع نماذجه ، فالقصيدة عنده لا تعبر عن خواطر وإنما تعبر عن ألوان » (٣) .

ولم تختف تجربة الشاعر من صوره ، ولم يحجبها البديع عن الظهور بقدر ما كان يساعدها على أن تأتى من وراء ستار مزركش يشف بألوان الزخرف اللفظى الذى يعد أداة لخدمة التجربة وإبرازها فى شكلها الفنى الجذاب ، دون أن يكون غاية فى ذاته إلا فى القليل النادر من صوره المبتكرة ، فقد بدا صائغا ماهرا للكلام، وصانع ألفاظ بالغاً فى اللياقة ، فهم الشعر على أنه صياغة جميلة وصقل متين براق ، فحاول أن يبطئ فى نظمه وزخرفته بذلك الكم الكثير من الصور

---

(١) حنا الفاخورى . تاريخ الأدب العربى / ٤٣٧

(٢) ابن رشيق . العمدة : ١/ ١٩١

(٣) د. خفاجى (ابن المعتز وتراثه) ص ٢٣٦

الصغيرة الرائعة ، وبألفاظ زادت قالبها الفنى جمالا وروعة بألوانها الأنيقة الزاهية ، فتحقق له الجمال الظاهرى الذى امتزج بأداة التعبير فكشف اللفظ عن أبعادها ، ولم يضعف المعنى عنده لشدة اهتمامه باللفظ والزينة ، بل جاءت صنعته فى خدمة تجربته وإبراز معانيه . أما ما ذهب إليه الدكتور طه حسين من أن « الشعراء القدماء قد اتخذوا البديع وسيلة إلى الجمال الفنى فأصبح غاية مسلم وأتباعه » (١) فهى مقولة تبدو فى حاجة إلى نقاش ومراجعة قد ينتهى الأمر بالردود السابقة على هذا الاتهام ، ذلك أنه ليس من الضرورى للشاعر حين يكثر فى الصنعة أن يجنى بذلك على معانيه ، بل قد يحقق الشاعر البارع لصوره جمالها ، ولمعانيه وضوحا من خلال صنعته اللفظية ، وليس هذا بدعة فى عالم الأدب ، بل هو أمر طبيعى تحقق لمسلم ، مما ينفى ضرورة الحكم المطلق عليه بأنه « أفسد به الشعر » (٢) مع استمرار صدق الحكم عليه أيضا بأنه « أول من تكلف البديع من المولدين » (٣) .

ذلك أن التكلف هنا لا يعتبر حائلا دن نجاح الأداء الفنى عنده ، فليس عيبا أن ينظم شعره بهذا الشكل البديعى ، خاصة إذا أخذنا بالمنطق النقدى القائل بأن القصيدة « لا تتبدى للشاعر جميلة رائعة إلا حين يمضى فى نظمها ، وإذن فإن العبقرية إنما تصبح عبقرية حين تتجلى فى العمل الفنى مرسوما كان ، أم منحوتا ، أم منغوما » (٤) .

وكأن مسلما - بهذا القياس - يصح أن يدخل فى إطار هذه العبقرية ، وتنهار أمامها مبررات اتهامه بالجناية على المعنى لمجرد أنه اهتم باللفظ ، بل ليس ثمة ضرورة - أصلا - للفصل بين اللفظ والمعنى بهذا الشكل الحاد ، فلماذا لا يقدر للشاعر نجاحه الفنى حين يوفق بين اللفظ والمعنى ، فيجعل جودة النسج عنصرا من عناصر فنه يصوغ من خلالها التجربة فيجيد ويبدع ؟!

---

(١) د. طه حسين . من حديث الشعر والنثر / ١٠٢

(٢) ابن سنان الخفاجى . سر الفصاحة / ١٨٤

(٣) ابن رشيق . العمدة : ١ / ١١٠

(٤) د. زكريا إبراهيم ، هل الفن صناعة ؟ م. المجلة ع ٣٦ ديسمبر ١٩٥٩ ص ٨٤

إن التعبير عن الأفكار الهائلة يأتى من تصويرها بالألفاظ ، بالضبط كما ترسم اللوحة بالألوان ، فهل يعد التأنق فى اختيار الألوان عائقا أمام الفنان لإبراز ملامح معانيه التى يريد إرسالها من خلال لوحته الفنية ، أم أن العكس هو الصحيح ؟! إن الفن إحساس وعاطفة ، ولكن الفنان الحقيقى « هو ذلك الصانع الذى لا يزدرى المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يخلص دائما للفن بوصفه مهنة » (١).

فالمعنى – بذلك – هو الأحاسيس الأولى عند الشاعر ، قبل أن تستوى فى الصورة الأدبية ، وحين يصاغ يأخذ شكلا معينا يبرز الخصائص الفكرية لصاحبه ، كما يبرز الخصائص اللفظية للعمل نفسه ، ومن هنا فلا ضرورة للجزم بالفصل بين المعنى واللفظ إلا بمقدار اهتمام الشاعر بكل منهما ، وقد لا يجنى بذلك على أى منهما بقدر ما يضعه فى خدمة قرينه .

ولا يعنى اتخاذ مسلم من البديع مذهبا أنه أضاع معانيه تماما .. صحيح أنه ربما جنى على بعضها ، ولكن ذلك لم يكن ليقف حجر عثرة أمام فنه بشكل عام ، وقد سبق فى عرض بعض نماذجه البديعية أن رأينا كيف اتسقت الصياغة الجديدة بما لها من جمال وروعة ، وبما فيها من خيال وقوة مع المعانى الفخمة التى حافظ فيها على أسلوب القدماء ، ومن هنا – أيضا – تعدى عمله مجرد الزخرفة اللفظية إلى كونه عاملا من عوامل بيان الأفكار والمعانى ، وكشف أبعاد التجربة الشعورية من خلال لغة الصورة.

ولم يكن اتخاذ مسلم من بديعه وسيلة للزخرف سوى أثر حضارى انعكست فيه مظاهر الحياة العامة على مظاهر الحياة الفنية عنده ، فأكثر منه حتى قيل إنه «حشا به شعره » (٢) .

فطالما كان هذا البديع منسجما مع نفسيته وشخصيته الفنية متفاعلا معهما، فليس هناك ما يدعو لإخفاء دوره فى التشكيل الجمالى، حيث يكسبها حياة، ويمنح شعره رواءً وحيوية ، وبذا حقق فى شعره زينة محكمة ليست عبثا ، ولا تلاعبا فى مجملها ، بل تصدر من نبع واحد يتمثل فى البديع ، ولعل فى هذا اتفاقا مع روح

---

(١) د . زكريا إبراهيم ، هل الفن صناعة / ٨٤

(٢) ابن المعتز . طبقات الشعراء / ٢٣٥

العصر الذى صار الأدب فيه صناعة ، سمت فيها المعانى ، والألفاظ ، والصور ولم يبق للشعر عذر فى أن يتجنب هذه الألوان البديعية المختلفة ومن هنا فقد استحال الشعر على أيدى الشعراء المحدثين إلى « صناعة من الصناعات يطلب فيها المعنى طلبا مكدودا ، فإذا جاء الشاعر إلى دور صياغة المعنى وضعه فى قالب من الألفاظ مراعى فيه التنسيق والزينة ، فيقابل بين هذه اللفظة وتلك ، وبين هذا المعنى وقسيمه ، ويلاحظ الرنين والجرس واللين والجفاء »(١) .

ومسلم بن الوليد بين هؤلاء جميعا ظل زعيما لمدرسة البديع ، حيث سخر الصنعة اللفظية لخدمة الصورة ، وهى أداته الفنية لإبراز المعنى وتوصيله .

وعليه فإن جهد الشاعر فى خلق اللفظ والاستناد إلى البديع زخرفا وتحسينا وتنميقا لم يكن عبثا ، بقدر ما خدم الصورة والمعنى معا ، والمعنى فى النهاية هو غاية التعبير عن المضمون الإنسانى لتجربته التى يريد توصيلها عن طريق تصويرها فنيا من خلال شعره .

* * *

---

(٢) د . نجيب البهبيتى . أبو تمام / ١٨٦

(د)

اللغة فى سياق التشكيل الجمالى للصورة

«اللغة أشد ما لدى الإنسان من مقتنيات خطرا، وإعلاء شأن الكلمة إعلاء للإنسان والحط منها حط لمقداره»(١).

واللغة على نفس المستوى الوظيفى تظل شريكا للشاعر «ذلك الذى لا ينفصل عنه، فمن خلال التعاون المتجدد بين الشاعر الحى والكتابة يمكن أن يؤدى الشعر رسالته كاملة، وهذه الزمالة المتطورة فى سبيل إيجاد الحقيقة تصطدم أحيانا بعقبات وصعوبات ناتجة عن التعقيد فى طبيعة الإنسان واللغة»(٢).

فإذا كانت هذه هى مكانة اللغة للإنسان أولا، ثم للإنسان الشاعر ثانيا، فإن من رسالة هذا الأخير أن يكشف عن عالم تجربة الإنسان الحى عن طريق اللغة التى لا يمكن خلق الصورة بمعزل عنها، ذلك أن الشعر يعد استعمالا خاصا لها، فقيمة اللغة أساسا هى أن نقول شيئا، حين نجعلها وسيلة الاتصال بين الناس، أما حين نرتقى بها إلى مستوى نقل الأحاسيس والمشاعر، تبدأ - عندئذ - العملية الشعرية التصويرية، وإن كان على الشاعر أن يلتزم بضوابط معينة فى حقول هذا الاستخدام: «فليس للشاعر مطلق الحرية فى إدراج الألفاظ التى تعبر عما يرمى إليه من معنى، لأنها ليست تلقائيا من الوزن الذى اختاره للنظم، فعليه إذن أن يلعب بها، ويجرب بدائلها ومرادفاتها إلى أن يحقق الوزن، ويقارب المعنى الذى يبغيه» (٣).

واتساقا مع هذه المقدمة يكون معلوما ضمن أساسيات اهتمامنا بالشعر دور لغته وألفاظه. فسيطرة الشاعر على ألفاظه هى بالضبط سيطرته على تجربته، بما فيها من أفكار، ذلك أن اللغة تظل «عنصرًا من عناصر الشعر المهمة، ولابد للشاعر فيها أن يسلك مسلكا خاصا، ليستطيع فيها أن يؤدى معانيه بطريقة تختلف عنها

---

(١) د. لطفى عبد البديع. الشعر واللغة / ٥

(٢) اليزابيث درو . الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه / ٣٣٩

(٣) روى كادون. الأديب وصناعته / ١٠٩

فيما عدا الشعر من فنون القول. فهى لغة خاصة يبلغ إليها بالتأنى والبحث والاختيار»(١).

والشاعر «قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقدة ليذكى حرارة عاطفته آنا من خلال الإيجاز، وآنا من خلال الإطناب، وطورا من طريق حذف التفصيلات وطورا من طريق التكرار»(٢).

ولا يقف الشعر موقف القابل للتأثير من ناحية اللغة فقط، ولكنه يؤثر فيها أيضا حين يكسبها بعدا تصويريا جديدا فى نوع خاص من الكلام، فاللغة بطبيعتها مجازية، ويسعى الشاعر دائما إلى تركيز أفكاره وأوصافه وتكثيفها عن طريق المجاز، كتشبيه شىء ما بشىء آخر فى صور جديدة، إما باستعمال التشبيه العادى ووجه الشبه فيه ظاهر، أو باستعمال الاستعارة مثلا ووجه الشبه فيها ضمنى كما سبق الحديث فى ذلك.

ومهمة الشاعر أن يبتكر فى داخل اللغة نفسها، لأنه يستطيع بها أن يعبر عن ذاتيته ومشاعره، وكل ما كان خاصا به «فهو يمر لمحا بتتابع الكلمات والصور التى تستطيع أن توحى للقارئ»(٣).

وهكذا عوملت اللغة معاملة الأداة التى تحيط بها تجربة الشاعر وظروف مجتمعه، وحين تصح هذه الحقيقة فإن اللغة تتجاوز هذا المستوى إلى حد اعتبار النشاط اللغوى «عبارة تعنى أن العمل الأدبى خلاق لمعناه وأنه ليس علامة أو صورة محسنة، ولكنه يذيب العناصر جميعا، ويعطيها شكلا أو قواما جديدا، فإذا أغفلنا هذا الشكل أو القوام اللغوى لم نستطع أن نعرف كيف جاوز العمل شعور صاحبه. النشاط اللغوى إذن ملتقى مناطق من التجارب أو المعانى لم تلتق من قبل بواسطة الإحساس أو الحدس»(٤).

---

(١) د. إبراهيم السامرائى. لغة الشعر / ٨

(٢) إليزابيث درو. الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه/ ٨٧

(٣) د. إحسان عباس. فن الشعر / ٦٩

(٤) د. مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربى / ١٩٢

ففى اللغة من فعالية النشاط الإنسانى الكثير، وفيها من التجارب الإنسانية الداخلية والمشاعر والأفكار طاقات كبرى. ومن هنا يأتى الاختلاف البين بينها وبين لغة العلم المرتبط بحقائق الواقع الطبيعى وبين لغة التخاطب العادية التى يكتفى بها البشر كوسيلة للتفاهم وإبراز ما يقصدون بأسهل السبل، فاللغة إذن مع أنها نظام دائم التغير إلا أن ألفاظها لا تفقد كل معانيها مع هذا التغير بل إنها غالبا «ما تحتفظ بكينوناتها مؤيدة بقوة الآداب القديمة»(١).

ومن هنا كان لعبارة الشاعر سمات خاصة تفردها عن استعمال غيره لها «فهى ليست شيئا جامدا متفقا عليه ، فإن وظيفة اللغة فى الشعر أن تعبر وتبين، ولكن تجارب الإنسان التى وجد الشعر للتعبير عنها دائمة التغير والتبدل، لأنها آخذة أبدا فى الازدياد، وكلما نمت التجارب وازدادت وجب على لغة الشعر أن تجاريها، وتتمشى معها، إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير، فاللغة بمثابة الشجرة والألفاظ بمثابة الورق ، وعلى مدى السنين تتساقط الأوراق القديمة وتنمو بدلا منها أوراق حديثة، والشجرة باقية كما هى»(٢).

ويظل ارتباط الصورة الشعرية باللغة هو محور الكلام هنا، باعتبار الصورة هى الطريق الوحيدة أو الرئيسية لإثراء اللغة، حيث تتفاعل معها أخذا وعطاء، فتزيد من قدرة اللغة على التعبير، كماتزيد من قدرة الصورة ذاتها فى نفس الوقت على بث الحياة فى العمل الشعرى، وعلى هذا فإن الشاعر - إذا كان له فضل فى إبداع الصورة وخلقها - يستطيع أن يصنع من اللغة شيئا جديدا، ولا يعنى هذا أن فى مقدرته أن يخلق اللغة من فراغ، ولكن يبقى له أن ينشئ فيها من العلاقات ما هو جديد، وذلك عن طريق المجازات، والبديع وغير ذلك من ألوان المقدرة الفنية على التشكيل الجمالى للصورة والتى سبق تفصيل القول فى كل منها من قبل.

فإذا كانت الصورة الشعرية تستكشف شيئا بمساعدة شىء آخر فإنها تأتى بذلك بمعرفة ما هو غير معروف تساندها فى ذلك مجموعة العلاقات اللغوية

---

(١) جروينباوم. دراسات فى الأدب العربى/ ١٣

(٢) لاسل آبر كرمبى . قواعد النقد الأدبى / ١٤٧ - ١٤٨

الجديدة التى تستكشف دائما حيث لا يتوصل إليها الشاعر بطريقة منطقية يقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هى نسق من النظام الطبيعى، بل تحصل هذه العلاقات فى النفس دفعة واحدة بطريقة تلقائية أو حدسية خاطفة»(1).

فاللغة إذن – وهذه مسلمة بديهية – أداة أساسية للشاعر، بل هى أداته الأولى على الرغم من استخدام أسلافه لها من قبله، وعلى الرغم من محاولاتهم إبراز كل ما تحويه من معان وما تحمله من طاقات يظل أمام الشاعر نفسه ضرورة استخدامها والإتيان فيها بما يميزه ويفرده وحده دون غيره، وتقوم بينه وبين اللغة علاقة جدلية، يحاول فيها أن يعطى من طاقاته ما استطاع ليتلقى منها ما أمكنها أن تنجز من طاقات، ولا تبرز شخصيته إلا من خلال هذا المقياس الفنى الذى يكتشف فيه ما هو خاص به، ويضفيه على الأداة متخذا من الصورة الفنية وسيلة لإبراز ما يقصد إليه.

فالصورة الشعرية – إذن – لا تتجاوز أن تكون جزءا من الأداة الكبرى – اللغة– حيث يحاول الشاعر من خلالها الاستعانة بالنسيج اللغوى، متخذا منه وعاء يبث من خلاله التجربة، مع حرصه على تجاوب الصورة مع الإيقاع الموسيقى، ومن هنا فإن المادة الذاتية لدى الشاعر تأخذ شكلا جديدا حين تلتحق بالعالم الموضوعى الذى يشكله، ويتفاعل معه.

والشعر لا يخرج عن كونه لغة ذات طبيعة خاصة، ذلك أن « المعانى هى الأساس، هى تخرج إلى عالم العلانية عن طريق الرمز اللفظى أو التصويرى عن طريق اللغة أو الفن»(2).

ولا تقف ألفاظ اللغة عند حد المعانى الذهنية المجردة، إذ إن فيها من الطاقات الإيحائية الخفية ما يكشف أبعادا جديدة لها حين تفرغ طاقتها فى التشبيهات والاستعارات والمجازات كما سبق أن عرضنا.

وارتباط اللغة بالعالم المحيط بها أيضا مسألة مقررة، تستعين على تحقيقها

---

(١) د. عز الدين إسماعيل. التفسير النفسى للأدب / ٧١

(٢) د. عفيف البهنسى، دراسات نظرية فى الفن العربى / ١٢٢

بالصورة الفنية: «ففى العمل الفنى الناجح نجد أن المادة متمثلة فى الشكل، فما كان «عالما» غدا «لغة»، فعلى صعيد معين نجد «مواد» العمل الأدبى الرفيع «كلمات»، وهى على صعيد آخر تجربة السلوك الإنسانى، وعلى صعيد ثالث هى الأفكار الإنسانية والمواقف، هذه كلها بما فيها اللغة توجد خارج العمل الفنى بأشكال أخرى»(١).

وتستند الصورة فى وضوحها اللغوى إلى السياق، حين لاتقف الكلمة عند حدود المعانى المعجمية المحددة لها، بل تتحول إلى عدد من المترادفات والمعانى الثانية التى لاتظهر إلا بالاستعمال الفنى التصويرى لها «سواء كان هذا الاستعمال مرتبطا بالصوت أو المعنى، أعنى الصورة كوسيلة والصورة كتشكيل لغوى جمالى، ومن هذه الناحية تصبح دراسة اللغة ذات أهمية غير عادية من أجل دراسة الشعر الذى يحتاج قبل كل شىء إلى دراسة معانى الألفاظ، وما يطرأ عليها من تغيرات»(٢).

لغة الشعر إذن هى وسيلة الشاعر لتوصيل الصورة، وبالتالى توصيل تجربته الشعورية بشكل فنى واضح يبرز فيه تفاصيل معاناته، وما يكابده فى حياته الخاصة والعامة، مما يساعده على الخروج من إطار الذاتية إلى الإطار الإنسانى وفى هذه الحالة نراه يستعمل اللغة «فى أسمى منازلها وفى كامل قوتها، فمتى أريد التعبير بمنتهى الدقة عن كل جزء من التجارب التى تعترى الكاتب فقد يضطر إلى الاستعانة بالوزن، ولكن هذا الوزن ليس هو الشىء الأساسى فى لغة الشعر»(٣).

فهى مادة الشاعر، والصورة جزء منها لا ينفصل عنها، فهى مادة نامية متحركة متطورة «وهى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية»(٤).

وهى فى الشعر ذات شأن آخر «إن لها شخصية كاملة تؤثر وتتأثر، وهى تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلا أمينا»(٥). فهى فى الشعر ترتبط بالانفعال الذى

---

(١) وليك. نظرية الأدب/ ٣١٨

(٢) وليك. نظرية الأدب/ ٢٢٥

(٣) لاسل آبر كرمبى. قواعد النقد الأدبى / ٤٥

(٤) وليك. نظرية الأدب / ٢٢ - ٢٣

(٥) د. عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية فى النقد العربى/ ٣٤٨

هو فى حاجة إلى التصوير الفنى، وهذا يفرض عليها أن تكون لغة تصويرية، وعلى هذا تكون وحدة الشعر هى الصورة الشعرية لا الكلمة المفردة، ولكن الصورة أولا وأخيرا هى «مجموعة علاقات لغوية، إذن فالكلمة المفردة هى وحدة الصورة بوجه خاص، وإن لم تكن وحدة الشعر بوجه عام»(١).

وانطلاقا من تصويرية اللغة فى الشعر يمكن الزعم بأنها مرتبطة بخيال الشاعر المصور ارتباطا وثيقا، فهى ليست عقلانية منطقية ولكنها تعبيرية تتخذ من المجازات والاستعارات والصور الكلية أداة لتحقيق الغرض الفنى من نقل التجربة، وهى فى ذلك كله تتفاعل مع التجربة، وتتصارع معها، ولا تصبح مجرد قالب قابل لأن تنصب فيه التجربة «إن ألفاظ القصيدة الجيدة والتجربة الشعرية هما مظهران لنفس الشىء، إن الشاعر يكتب بالألفاظ وليس بالأفكار أو المعانى، فليست اللغة فى الشعر مجرد رموز أو مشيرات إلى الأفكار كما هى الحال فى الاستعمال غير الشعرى للغة، وإنما بينها وبين الفكر علاقات وثيقة حية، فالتعبير هو الفكرة والفكرة هى التعبير، لأن القصيدة الجيدة عمل فنى مادته الألفاظ، ولا يمكن فصل الفكرة عن المادة فى الأعمال الفنية»(٢).

ثم يأتى بعد ذلك الفرق بين الشاعر الكبير والشاعر التافه من «أن الأول يخلق عالمه اللغوى الخاص به بقوانينه التى تميزه، بينما يقبل الثانى العالم اللغوى العام الذى يعيش فيه كل من يتكلم اللغة يقبله برمته: بتراكيبه وألفاظه وصوره ومعانيه، وهذا بالضبط ما نقصده، عادة حينما ننتقد إنتاجه قائلين إنه إنتاج تقليدى بحت، أما الشاعر الكبير فهو الذى يبدأ بتحطيم الشكل والعلاقات والتراكيب التى فرضها المجتمع على اللغة، ثم يبنى شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة حية، لأنها تنبع مباشرة من تجربته الحية ورؤيته المباشرة»(٣).

وهنا يقف الشاعر مع اللغة وقفة جدلية لها دلالتها الفنية، فهى وسيلة لديه لأداء المعنى، ولكن هذه الوسيلة رغم ما لها من طاقات وقدرات تظل فى حاجة إلى

---

(١) محمد عبد الهادى. الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان/ ٧٩

(٢) د. محمد مصطفى بدوى. الموضوع فى الشعر. ص ٨ م. الآداب س ١ ع ١١ فبراير ١٩٥٧

(٢) د. مصطفى بدوى. الذاتية فى الشعر/ ١٠

تكثيف جهوده الفنية، حتى يستطيع أن يصوغ عن طريقها ما يشاء من المعانى المختلفة، مما يؤدى به إلى اختيار الصور الشعرية وسيلة للخروج من هذا المأزق، وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن استعمال المجاز «دلالة على قصور أدوات اللغة فى أداء المعانى، ولكن الشاعر لا يؤمن إيمانا قاطعا بعجز اللغة عن إدراك هذه الغاية، وذلك أن الشاعر قد يؤتى من المهارة والبراعة ما يستطيع بهما أن يدفع العجز عن اللغة بوسائل كثيرة»(١).

وتبقى الحقيقة أن المجاز لا ينفصل عن اللغة بهذا الشكل القاطع، إذ إنها هى التى تحمل بداخلها من الطاقات ما يحتاج إلى مهارة الشاعر العظيم، ليضفى عليها من خياله ما يؤهله لإجادة التصوير وليخرج منها ما اختزنته فى ألفاظها المفردة وتراكيبها وعباراتها، فهى ليست مجرد ألفاظ أو معان بل إنها تنطوى على كثير من النواحى الموسيقية والوجدانية والخيالية، وتتضمن كذلك ألوانا من الإيحاد والرمز والإيماء، ونحن نستطيع عن طريق اللغة أن «نلمس ونرى ونشعر. لا بحواسنا الظاهرة، بل عقولنا ومواطن إدراكنا، فاللغة وإن كانت فى الظاهر هى الكلمات ولكنها تنطوى على ما يثير الحواس الظاهرة والباطنة، وفيها ألوان شتى من التعبير فمنها ما يكون قاتما، ومنها ما يكون مضيئا ومنها الشفاف أو المعتم، ومنها الرخو أو الصلب، ومنها الحس الصامت ومنها ما يشع إلهاما روحيا ووحيا وجدانيا»(٢).

فاللغة فى الأدب أداة ناقلة للتجربة والشعور، وقد تصبح غاية فى ذاتها لها قيمتها الجمالية، وهى لذلك فى حاجة إلى الشاعر الماهر الذى يفطن إلى هذه الحقيقة «ويكون من حسن الذوق وسلامة الحس بحيث يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة واللغة كغاية فى الأدب، فلا يسرف فى اعتبارها وسيلة لأنه يحرم نفسه بذلك من عناصر هامة فى التأثير. عناصر التصوير وعناصر الموسيقى، وكذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية فيأتى شعره أو أدبه وقد غلبت عليه اللفظية، وخلا من كل مادة إنسانية فكرا أو إحساسا، والناقد لا يستطيع أن يدل فى مسألة

---

(١) د. إبراهيم السامرائى. لغة الشعر بين جيلين/ ٧١

(٢) د. عبد الحميد حسن. الأصول الفنية للآداب/ ٥٩

كهذه على حدود، وليس فى قدرة أحد أن يعلم الآخر متى ينتهى عمل الوسيلة فى اللغة ومتى يبدأ عمل الغاية» (١).

وخلاصة هذا الحوار وما حوله من المسلمات النقدية المطروقة أن اللغة هى مادة الموضوع الأدبى تعطيه شكله الفنى، وتعانق التجربة التى يصوغها الشاعر، بل إنها «تفتح الطريق أمام الذوق لاستيعاب حقيقة التعبير الفنى وتفهم الإيحاءات التى لها القدرة على معانقة الإنسانية، ولعل قدماءنا لاحظوا ذلك، فجعلوها كل شىء فى الخلق الأدبى، باعتبار أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى» (٢).

من هنا لا تقف اللغة عند اعتبارها كساء لفظيا نغطى به أفكارنا كما ذهب إلى ذلك البعض حيث جعل من اللغة غلافا سلبيا تتوارى من خلفه الأفكار «والغلاف معروف منفصل عما يحتويه، هناك محتوى منفصل عن الصورة الخارجية التى جىء بها لكى يبدو أكثر وجاهة. الغلاف لا يغير طبيعة المحتوى، ولا يدخل عليه تعديلا جوهريا، والمبنى يضاف إلى المعنى، كما يضاف الغطاء إلى وعائه أو كما يلبس الإنسان ثوبه» (٣).

فهناك عنصر التفاعل الجدلى القائم على الأخذ والعطاء بين اللغة والصورة أو بين اللغة والشاعر المصور الذى لا يتخذ منها شكلا منفصلا عن مضمون التجربة وإلا وقع فى حمأة الفصل التعسفى القاطع بين الشكل والمضمون، ويكاد الدرس النقدى يثبت تجاوبهما وتفاعلهما كنسيج فنى يقوم على التكامل والتداخل.

فاستخدام الشاعر للغة يظهر وظيفتها الأصلية بتمامها «فهى أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو «النحن» والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة، وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى» (٤).

---

(١) د. محمد مندور. النقد المنهجى عند العرب / ١٢٠

(٢) د. أحمد كمال زكى. النقد الأدبى الحديث/ ٧٩، والتعبير الأخير للجاحظ.

(٣) د. مصطفى ناصف. نظرية المعنى فى النقد العربى / ٤١

(٤) د. مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفنى / ٢٨١

ولا شك أن تطور اللغة وسبل استخدامها فى الصورة الشعرية يظل رهنا بالتطور الحضارى الذى يجرنا فى كل موقف إلى الانتقالة إلى عصر شاعرنا انطلاقا من أن الأديب فى كل عصر يكون تواقا إلى استعمال ألفاظ وكلمات من عصره وممارسات حياته، أصيلة كانت أو دخيلة، وقديما أشار الجاحظ إلى مثل هذه الناحية حتى عند «البدو الذين كانوا يحاولون عندما يفدون إلى المدن أن يتكلموا بلغة أهلها»(١).

وبدا طبيعيا عند الشاعر موضوع دراستنا - فى ضوء هذه الحقيقة - أن يجنح إلى أنواع مختلفة من الاستعمال اللغوى، فلم يكنِ غريبا أن يحاول فى بعض الأحيان استخدام بعض الألفاظ المعجمية كما يظهر فى بعض صوره كقوله:

وإنّى لَمغبوطٌ ذُو غِنىً   وإنْ عَركَتْنِى الحَادِثَاتُ بكَلْكَلِ (٢)

فهو يجعل اغتباطه نتيجة الاتصال بممدوحه مما يجعله غنيا، وهذا يغنيه عن سؤال الناس، فلا يخشى بعد ذلك أن تعركه الليالى، فهو يشخص الليالى حين تقوم بهذا الهجوم عليه، كما يصور قدرته على صدها بما منحه ممدوحه من العطاء. فالألفاظ هنا ليست سهلة ولا هى عصرية ولكن الشاعر يأخذ من معاجم اللغة وأشعار القدماء «الكلكل» و «عركتنى». بل إن الألفاظ البدوية تظهر عنده واضحة فى الصور ذات الحس البدوى التى رسمها فى مثل قوله:

وَهَجِيرَةٍ كَلَّفْتُ طَىَّ مَقِيلِهَا   ظُهْراً وَقَدْ طَلَبَ الكَنِيسُ مَقِيلاَ
قُوداً نَوَاجِىَ فَالْحِنِى ضَوَامِراً   تَرَكَت عَرَائِكَها المَهامِه مِيلا (٣)

حيث يعالج ألفاظا تحتاج إلى إخراج معانيها من معاجم اللغة، حتى يمكن

---

(١) البيان والتبيين: ١/ ١٤٦
الكلكل: الصدر. عركت: كسبت. ذو غنى: ذو قناعة.

(٢) الديوان / ٣٢
الكنيس: الظبى له كناس وهو مربضه فى الشجر. قود: الطوال مع الأرض. المهمهة: الفحص الواسع القفر. هتك ستورها: شق ظلامها. وجناء: شديدة أخذه من الوجهين وهو الصلب من الأرض. البغام: صوت الظباء. ذلولا: ضامرة

(٣) الديوان / ٥٨

فهمها، على عكس صوره الحضارية التى يعج بها الديوان وتحفل بسهولة اللفظ ووضوحه، ومع هذا فإن الشاعر يلح على الاستعانة ببعض الصور الجزئية الحضارية، ومعها - بالضرورة - الألفاظ الحضارية، وهى تتداخل مع الصورة السابقة وتكملها فى مثل قوله:

واللّيْلُ قَدْ رَفَعَ الذيُولَ مُوَاشِكاً   بِرَحيلِه سُلْطَانه لِيَزُولاِ (١)

فلم يلجأ هنا إلى تشبيه الليل بالجمل أوغيره كما ورد عند القدماء، وكان يمكنه ذلك فى هذا الموضع بالذات، ولكنه شخصه فجعله يرفع الذيول مسرعا برحيله ليزول سلطانه. وكأن ألفاظ هذا البيت تبدو خارجة على بقية الأبيات التى اختار لها الشاعر ألفاظا معجمية، تتناغم مع بداوة الصورة، فألفاظه هنا هى «الليل» «رفع الذيول» «رحيله» «سلطانه» «يزول» وكلها ألفاظ سهلة لا تحتاج إلى المعجم، كتلك التى يصعب فهم معانيها أول وهلة لخشونتها أو قدمها فى الاستخدام البدوى.

ومن الصور الأخرى التى يمكن أن تؤكد نفس الفكرة، والتى لجأ الشاعر فيها إلى الألفاظ المعجمية قوله:

مُوَقَّفُ الَمتْنِ لاَ تَمْضِى السَبِيل بِهِ   إلا التَّخَلُّلَ رَيْثاً بَعدَ تجْهِيدِ
قَرَيْنُه الْوَخْدَ مِنْ خَطَّارَةٍ سُرُحٍ   تَفرِى الفَلاَةَ بِإرقَالٍ وتَوْخِيدِ (٢)

فالألفاظ التى تشكلت منها الصورة هنا ليست فى حاجة إلى تعليق على بداوتها أو خشونتها، والحاجة الملحة فى الوقوف على معانيها إلى المعجم، ومثلها قوله فى صورة غزلية حضارية محاولا إبراز قدرته على استيعاب هذه الألفاظ:

---

(١) الديوان/ ٥٩

(٢) نفسه/ ١٥٥

موقف المتن: مخطط الظهر. التخلل: الاندخال فى الأشياء المتضايقة. ريثاء بعد تجهيد: إبطاء بعد جهد. قرينة الوخد: أى هذا الضرب من السير، أى من ناقة محركة لذنبها. سرح: خفيفة. الإرقال والتوخيد: ضربان من السير.

الخمص: خماصة البطن وهو دقة خلقته. اقصدت: أقصد السهم أى أصاب فقتل مكانه.

البهنانة: المرأة الطيبة النفس والريح واللينة فى عملها ومنطقها. امرأة غرثى الوشاح: دقيقة الخصر لا يملأ وشاحها فكأنه غرثان أى جائع.

قَدْ أقْصَدَتْ فُؤَادِى   خمصانة فريد
بَهْنَانَة لَعُوب   غَرْثَى الوشَاحِ رُودُ (١)

وفى مقابل هذه الصور تبرز عنده صور أخرى تحمل الكثير من لغة حياة العصر، حتى ليتطرف بها أحيانا فينزل إلى مستوى اللغة العادية، ومنها بعض الصور الغزلية التى يشيع فيها اللفظ العادى الحضارى بسهولته ووضوحه:

شَكَوْتُ إلَيْهَا حُبَّهَا فَتَبَسَّمَتْ   وَلَمْ أرَ شَمْساً قَبْلَهَا تَتَبسَّمُ (٢)

وقوله:

سَأمُوتُ مِنْ كَمَدٍ وَتَبْقَى حَاجَتِى   فِيمَا لَدَيْكِ وَمَالَهَا مِنْ طَالِبِ (٣)

أو قوله:

لَقَد تَرَكَ الوَجْدُ نَفْسِى بِهَا   تَمُوتُ مِرَاراً وتَحْيَا مِرَارَا
إذَا قُلْتُ: أسْلُو دَعَانِى الهَوَى   فَألْهَبَ فِى القَلْبِ للشَّوْقِ نَارَا (٤)

وقوله كذلك:

أيَا سُرور وأنْتَ يَاحَزَنُ   لِم لَمْ أمُتْ حِينَ صَارتِ الظُّعُنُ
أطَالَ عُمْرِىَ أمْ مُدَّ فِى أجَلِى   أمْ لَيْسَ فِى الظَّاعِنِينَ لِى شَجَنُ (٥)

فالألفاظ ليست غريبة، من واقع حياة عصره، تبدو سهلة واضحة ليست فى حاجة إلى تقليب صفحات المعجم. ثم تصبح المسألة أكثر وضوحا فى استكشاف هذا الاستخدام الحضارى للألفاظ حين يأتى الشاعر بمعان قديمة، فيلبسها الثوب الحضارى الجديد عن طريق مثل هذه الألفاظ السهلة المعبرة كما يتبدى فى قوله:

يَالَيْتَ مَاءَ الفُرَاتِ يُخْبِرُنَا   أيْنَ تَولَّتْ بِأهْلِهَا السَّفنُ؟
فَمَنْ عَلَى صبوتى يُسَاعِدُنِى   إذَا جَفَانِى الحَبِيبُ والسَّكَنُ (٦)

---

(١) الديوان/ ١٩٤
(٢) نفسه/ ١٧٨
(٣) الديوان/ ١٨٥
(٤) نفسه/ ١٨٩
(٥) نفسه/ ١٧٢
(٦) الديوان/ ١٧٢ - ١٧٣

ففكرة رحيل الأحبة قديمة، والشاعر يعتمد فى إعادة تصويرها على ألفاظ عصره بِسهولتها ووضوحها، ويغير كذلك أداة الرحلة فيأتى بالسفينة بدلا من ناقة القدماء، وبدلا من ذكر الديار الدوارس يأتى بلفظ السكن الذى هو أقرب إلى حس المعاصرة، ومن هذه الصور الغزلية التى اعتمد فيها على ألفاظ معاصرة قوله أيضا:

بَعَثْنَ إلَى خُلاَّنِهن تَحِيَّةً   بِألْحَاظِ ابْصَارٍ شَوَاهِدِ جُحَّدِ (١)

إذ يعتمد هنا فى تصوير الجوارى وهن يرسلن بنظراتهن إلى خلانهن على ألفاظ تتفق مع حياة العصر اللاهية من «بعثن» و «الخلان» و «التحية» و «الألحاظ» و «الأبصار» و «الشواهد».

ومن هذه الصور التى تقوم على سهولة اللفظ إلى درجة من البساطة والاقتراب من اللغة اليومية قوله:

يَا « سِحْرُ » وَاصِلِينِى   فَإنَّنِى عَمِيدُ
إنَّى لِمَا الاقِى   مِنْ حُبكُمْ مَجْهُودُ
جُحُودِى لمستهام   عَذَّبَهُ التَّسهِيدُ
يَسْهَرُ مِنْ هَوَاكُمْ   وَأنْتُمْ رُقُودُ
حَتَّى مَتَى مُنَاىَ   لاَ يُنْجَزُ الموعُودُ!
صَارَ الهَوَى بِقَلْبِى   يُبْدِى كَمَا يُعِيدُ
وَيْحِى أنَا الطَّرِيدُ   وَيْحِى أنَا الشرِيدُ
وَيْحِى أنَا المعَنَّى   وَيْحِى أنَا الفريد
وَيْحِى أنَا المعَنَّى   وَيْحِى أنَا الوحيد
وَيْحِى أنَا المبَلَّى   وَيْحِى أنَا الفَقِيدُ
والحُبُّ يَا مُنَاىَ   أهْوَنُهُ شَدِيدُ
والحُبُّ لِى نَدِيمٌ   والحُب لِى قعيد
والحُبُّ لِى طَرِيفٌ   والحُبُّ لِى تَلِيدُ (٢)

---

(١) نفسه/ ٧١

(٢) الديوان/ ١٩٦ - ١٩٧

فهو شعر قريب التناول لايبعد كثيرا عن لغة الناس اليومية، ولا تظهر فيه القيم الفنية التى يتسم بها الأداء التصويرى فى شعر مسلم عادة، فهو هنا يكرر الألفاظ السهلة بلا هدف فنى من وراء التكرار، وكأنه بذلك يرفض الإطار التقليدى بشكل صارخ، يبرز فيه ثورة لفظية صريحة على ألفاظ الموروث، ولكنه ما يكاد يصنع ذلك حتى يُرَى وهو يتخبط فى تصويره، وإذا به لا يجيد فى مثل هذا التجديد الذى لا تحكمه ضوابط فنية، بل يهبط به إلى مستوى الأساليب اليومية العادية السهلة. ومع كل هذا لم يسرف مسلم فى مثل هذا الهبوط، وذلك الانحدار بأسلوبه إلى درجة غيره من الشعراء، وبذلك تناقش مقولة الدكتور شوقى ضيف من «أن مسلما فى غزلياته وخمرياته لا يهبط أبدا على نحو ما يهبط أبو نواس وأبو العتاهية إلى الأساليب اليومية وإن ظلت هذه الشواهد دالة على إدانة مسلم لنفسه إذا ما تذكرنا هجومه على أساليب أبى العتاهية فى زهده ومواعظه وحكمه» (١).

ففى ظل الصور الأخيرة يمكن رفض هذه المقولة، بينما يمكن قبولها فى كثير من الصور الأخرى التى يرتبط فيها الاستخدام اللغوى بحضارة العصر، دون إسفاف، إذ يصبح الضابط لها حينئذ ما تبقى للشاعر من ثقافة لغوية من رصيد التراث الشعرى بلا تطرف فى هذا أو ذاك.

ومن هذه الصور المعتدلة التى استخدم فيها ألفاظا تظهر فيها لغة العصر وحس التراث معا قوله:

تَغْدُو الضَّوَارِى فَتَرْمِيهِ بأعْيُنِهَا   تَسْتَنْشِقُ الجَوَّ أنْفَاساً بِتَصْعِيدِ (٢)

حيث يصور السباع الضارية تأكل اللحم، وترفع رؤوسها ناظرة إليه، فتستنشق رائحته، فالصورة قديمة فى محتواها، ولكنه تخلص فيها من الألفاظ الخشنة التى تظهر فيها ملامح القدم، ويأتى بألفاظ واضحة المعنى والدلالة، وفيها حس الحضارة فى «تستنشق» و «الجو» و «أنفاسا» و «تصعيد» و «ترميه بأعينها».

ومن ثم تبدو الصورة على الرغم من قدمها غير متنافرة الألفاظ، ففيها حس

---

(١) الفن ومذاهبه/ ١٨٢

(٢) الديوان/ ١٦٥

العصر البعيد عن الخشونة وجفاف الحياة، وعلى العكس من هذه الصورة نجد لديه صورًا أخرى يظهر فيها الحس الحضارى مع خشونة اللفظ وبداوته فى مثل قوله:

حَلَّ اللِّوَاءَ وَخَــالَ الخِــدْرَ عَــائِذَهُ   فَعَـاذَ بِالخِدرِ تِرْبَ الكَاعِبِ الرُّودِ (١)

وهو يريد أن يصور قائدهم وقد حل عقدة قناته، وتصور أن الخدر ينجيه من ممدوح الشاعر وكان خدره هذا أقرب إلى خدر الفتاة وكأنه يعده من النساء.

فالصورة فى مجملها حضارية يستغل فيها الكواعب الرود طرفا من طرفيها فى نفس الوقت الذى لا تخفى فيه خشونة الألفاظ وجفافها «حل اللواء» و «خال الخدر» و « عائذه» و «عاذ بالخدر». وهذه النوعية من الألفاظ تجره إلى مثيلاتها فى البيت التالى مباشرة والذى يدور فى نفس السياق:

وإنْ يَكُنْ شَـبَّهَـا حَرْباً وَقَـدْ خَـمَدَتْ   فَنَائِيـاً حَـيْثُ لاَ هِيـدٍ وَلاَ هِيـدِ (٢)

فإن يكن شب الحرب حربا وقد خمدت قبل ذلك فقد بَعُد، بحيث لا يرى عمرانا ولا يسمع فيها «هيدا ولا هيد» وهما كلمتان يزجر بهما الإبل، ومن هنا تأتى بداوة الصورة من واقع لغتها، وجوهر توظيفها فى أطر تلك السياقات المتميزة.

ومن هذه الصور المعتدلة الجامعة بين معانى العصر ولغة التراث أيضا قوله:

حَـذَارِ مِنْ أسَـدٍ ضِـرْغَـامَـةٍ بَطَلٍ   لاَ يُولِغُ السَّيْفَ إلاَّ مُهْجَةَ البَطَلِ (٣)

حيث تبدو الألفاظ متداولة من قبل فى صور التراث مثل كلمة «أسد»، «ضرغامة» وهما مترادفتان، و «السيف» و «البطل»، فهى صورة تتوازن فيها لغة الصورة العربية التقليدية مع ما لا يتنافر مع عصر الشاعر ولغته الحضارية بحال.

ويندر فى صور الشاعر استخدام الألفاظ المنقولة من عالم النحاة، أو علم النحو، وإذا وجد هذا القليل النادر فمرجعه - بلا شك - إلى اتصاله ببيئة اللغويين فى الكوفة، من مثل قوله:

اللواء: العقدة التى فى القناة. خال الخدر عائذه: أى منجيه . يولغ: أى يلعق الدم.

(١) الديوان/ ١٦٧

(٢) الديوان/ ١٦٧

(٣) نفسه/ ٦

وَفَاجَأتُه قَبْلَ الوَعِيد بِحَتْفِهِ وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ عَسَى وكَأنْ قَدِ (١)

أى أنك أنزلت به الحتف قبل أن تتواعده، وقد عجزت عنه (عسى وكأن قد) أى عسى أن أنجو، وكأنى قد نجوت، يريد أن رجاءه قد انقطع حين فوجىء بالأخذ، فغلب على أمره، وإنما يقول هاتين الكلمتين من بقى له رجاء يرجو الخلاص وواضح هنا الحس النحوى فى (عسى وكأن قد).

وهكذا تعددت عند مسلم معالم الاستخدام اللغوى من الألفاظ التراثية مع صور التراث أو مع صور الحضارة، ومن الألفاظ الحضارية التى استخدمها أحيانا مع الصورة الحضارية وأحيانا أخرى مع الصورة التراثية كما ظهر عنده ذلك الاستعمال المعتدل أحيانا فى ملاءمة اللفظ للمعنى، أو الصورة للمضمون الحضارى الجديد، وأخيرا ظهر عنده قليل من الألفاظ التى تنعكس فيها آثار بيئته اللغوية وحسه النحوى فى ندرة من صوره الشعرية.

وهكذا لم يقف مسلم موقفا سلبيا أمام اللغة، بقدر ما تفاعل معها، وأضفى عليها من ذاته وثقافته، كما صبغها بصبغة عصره وثقافته أيضا، ساعده فى كل ذلك ما ورد عنده من صور شعرية تراثية حينا، وحضارية أحيانا كثيرة، فتفاعلت هذه الصور مع اللغة، وتداخل كل منها فى نسيج الآخر، واستغلهما الشاعر مجتمعين فى صياغة صوره فى أكثر من موقع فى شعره.

* * *

---

(١) نفسه / ٧٩

(هـ)

خيال الشاعر ومعايير الإبداع الفنى فى الصورة

وأكثر ما يدور عليه البحث فى الفن الأدبى هو الخيال الذى يتجلى فى مختلف الصور الشعرية ابتداء من التشبيه والصور الجزئية وانتهاء بالصورة الكلية ، حيث تعتمد عليه الصور فى مفرداتها وجزئياتها ، ثم تتعدد لتؤلف أثرا فنيا واحدا متكاملا . وتتصل ملكة الخيال بالجانب الفكرى التذكرى عند الشاعر ، مما أدى ببعض النقاد إلى القول بأن الخيال « ما هو إلا تدريب للذاكرة ، فليس هناك شىء نتخيله أو نتصوره إلا إذا كانت لنا به معرفة مسبقة ، وليست قدرتنا على التخيل إلا تلك القدرة على تذكر تجاربنا السابقة لتمدها وتساعد على تحقيق مستوى آخر مختلف . وعلى هذا فإن أكبر الشعراء هم أولئك الذين ينعمون بالذاكرة بشكل واضح يمتد بهم كثيرا إلى ما وراء تجاربهم القوية ، بل إلى ملاحظاتهم الدقيقة للناس والأشياء التى تبعد أصلا عن ذواتهم »(١) .

فمقدرة الشاعر على خلق الصورة الفنية مرتبطة فى جانب كبير منها ، بما يمتلك من قوة الخيال ، وإمكانياته على التهويم فى متاهات بعيدة يجتلب منها الأبعاد الفنية للصورة التى يبغى نقلها من واقعها المحسوس الحقيقى فى شكل فنى جديد ، يلعب فيه مخزونه الفكرى والثقافى دورا بارزا وهاما .

ومن هنا كانت صور تمايز العباقرة الموهوبين صادرة عن نوع العلاقة التى لديهم بين الخيال والواقع بحيث يمكن أن يقال إن ميزتهم الكبرى أيا كانت عبقرياتهم هى قوة الخيال ، أى أنهم يرون فى الواقع ما يمكن أن يصير إليه ، وقلما يقفون عند حدود الحاضر ، ويظهر ذلك عند الشاعر بصفة خاصة عندما ينشئ الأبنية الاستعارية »(٢) .

---

(١) Stephen Spender : the Making of a poem . p . 57 .

(٢) د . مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى / ٢٩٦

فلابد للفنان إذن من أن يعرف كيف يجمع فى فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير ، طالما وجدت لديه الملكة أصلا ، بل إنه يجد فى البحث عن كل ما من شأنه أن يساعده على التوصيل بحيث يزيد ذلك فى استثارته للخيال ، ومن هنا وجب « أن تكون ألفاظه قوية التعبير لكى تستطيع الإبانة عن تجارب المؤلف المراد توصيلها وتفهيمها ، كذلك يجب أن تكون الألفاظ صالحة لأن تحكى تلك التجارب ، وتصورها بصورة واضحة ، وإلا استحال على المؤلف نفسه أن يتمثل التجارب ويصورها فى ذهنه » (١) .

ولا يأتى الخيال بجديد فى المادة الخام الممثلة فى واقع حياة الشاعر ، أو حياة عصره ، بل أنه يأتى بالجديد فى الصور التى تعد مجاله الحقيقى ، حين يتلاعب بها عن طريق تصغيرها أو تكبيرها ، ويقوم ذلك - مبدئيا - فى إطار الصور الجزئية التى ينتقيها الشاعر بحيث يكون لها طبيعة خاصة تتناسق مع سياق تجاربه ، ولذلك فإنه يحذف منها ما يتنافر معها ، ويبقى على ما هو صادق فى الكشف عنها ، ومن هنا لا يعتبر الخيال الفنى مجرد جمع أهوج لفتات الصور أو أجزائها ، ولكنه - فى جوهره - تنسيق واختيار يقوم أساسا على محاولة التعبير الأمين عن تجربة الشاعر باستخدام الصور .

وهناك نوع من الخيال يتقيد بالأشياء ، فينطلق منها ، ويبقى فى حدودها ، وفى النهاية نراه وقد أعادها إلى ذاتها « وبينما كانت حدقة ذلك الخيال حدقة نفسية ، مبدعة تذيب الأشياء وتبعثها من جديد ، فإن هذه الحدقة هى حدقة بصرية ، تتصل بالحواس وتقف عند جدارها ، إنه نوع من الخيال الخارجى الذى يعظم الأشياء ، دون أن يبدل من طبيعتها ، أو ينفث فيها روحا » (٢) .

وفى مقابل هذا الخيال المحدود يوجد الخيال المتطرف ، ذلك الذى تصيبه آفة الجموح الذى يجعله ينطلق ، ويمتد ، ويتطاول بعد أن يفصل عن الانفعال ، ويستقل عنه ، ويغوى بالصورة لذاتها ، أو يؤخذ بطرافتها وغرابتها ، فهو نوع من الخيال الخالى المفتون بذاته وبقدرته على البعث بمظاهر الوجود » (٣) .

---

(١) لاسل آبر كرومبى . قواعد النقد الأدبى / ٣٦

(٢) د. إيليا حاوى . نماذج فى النقد الأدبى / ١٢٦

(٣) المرجع السابق / ١٢٦ - ١٢٧

ويرتبط الخيال بصدق تجربة الشاعر ، ومدى تحكمه فى إمكاناته وقدراته على التوصيل عن طريق التعبير والتصوير اللذين يعدان وسيلة لنقلها كاملة إلى القارئ ، ومن هنا يتأتى له الخلق والإبداع فى الصورة طالما تحقق له صدق التجربة، حيث يبدأ فى تصوير ما أملته عليه ملكة الخيال من فتات صور الأشياء المبعثرة فى أرض الواقع.

وللخيال الفنى - بهذه المقاييس - طبيعته الخاصة التى يتميز بها عن ذلك النوع من الخيال « المصاحب لفعالية اللعب » ففى اللعب نتعلق بأخيلة وصور مصطنعة تبدو لنا وكأنها حقائق ، فإذا حددنا الفن بهذه الصور ، كان فهمنا لطبيعته ومهمته ضحلا ناقصا ، ذلك لأن اللعب يمنحنا صورا موهمة ، أما الفن فيمنحنا عالما جديدا من الحقيقة . ومن هنا تأتى قوة الخيال متمثلة فى قوة الابتكار ، وقوة التشخيص ، وقوة الإبداع لأشكال حية خالصة ، وليس اللعب إلا إعادة للترتيب والتوزيع للمواد ، أما الفن فبناء وخلق بمعنى أعمق » (١) .

ومن المعلوم أن علاقتنا بالمحيط الخارجى لا تقف عند دور الخيال أو حده ، وإنما تتدخل فيها الحواس ، لتتلقى لنا المواد الأولية للإدراك العقلى ، ذلك أن كل حس ينقل من الواقع خاصة معينة ، فالصبر ينقل من الشىء شكله ولونه بواسطة الضوء ، واللمس ينقل صلابته ومرونته وحرارته وسائر الخصائص اللمسية ، والسمع ينقل الأصوات ، والشم والروائح والذوق والطعوم ، وهكذا فإن هذه الأجهزة الحسية تقع عليها المنبهات ، ويختص كل منها بتلقى طائفة خاصة من المنبهات ، والمنبهات الواقعة لكل من أعضاء التلقى هذه تسير فى أعصاب حسية حتى تصل إلى مركز معين فى الدماغ مما يولد استجابة نفسية لتلك المنبهات تسمى بالإحساس والمراكز الحسية مترابطة متصلة ليست مستقلة ولا منفصلة ، ومن ذلك تولد استجابة نفسية واحدة وتكاملا فى الإحساسات لمختلف أعضاء التلقى لتكوين الموقف الإدراكى، فالإحساس إذن هو بداية الإدراك ، وعندما يبدأ المرء فى إدراك شىء أو موضوع ما فهو يبدأ بنفس الوقت بتحديد موقفه منه أو رصد رأيه فيه (٢) .

---

(١) د . إحسان عباس . فن الشعر / ١٥٥

(٢) رسمية السفطى . أثر كف البصر على الصورة عند أبى العلاء / ٢٢ (رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة سنة ١٩٦٦) .

ومن هنا يصح تعريف التخيل بأنه « استحضار صور ذهنية لمدركات حسية على الإطلاق » (١) .

وطبيعى أن تختلف مراحل تطور الخيال ، ويتباين موقفه من الحس على مدى فترات تاريخية مختلفة ، بالضبط كما يختلف باختلاف الأمم والبيئات .

وفى نظرتهم إلى هذه الصور الجزئية كوسائل لها قيمتها الفنية وأثرها فى بعد إدراكهم الفنى لحقائق التصور الشعرى ، لم يخف على النقاد تصور ارتباط الحياة العاطفية بخيال الشاعر ، خاصة حين أدركوا أن الشعر تعبير عاطفى يضرمه أساسا خيال الشاعر « فكل الحوادث والأشياء والموصوفات المتنوعة التى يتناولها الشعر لا أهمية لها من الناحية الشعرية ، إذا لم يعالجها خيال الشاعر ، بما أوتى من شتى الوسائل ، ليحملها على التأثير فى النفس الإنسانية » (٢) .

فالخيال قوة نفسية تقوم بتصوير الفكرة الأدبية تصويرا فنيا مؤثرا ، ويتأثر الخيال أول ما يتأثر بالبيئة كعامل رئيس لا تغفل فعاليته ، حيث تختزن مخيلة الشاعر صورا وأفكارا تنطبع عليها بواسطة حواسه المختلفة ، ومن هنا تأتى قيمة تجارب الشعراء ورحلاتهم ، إذ تتنوع لديهم المشاهدات ، فتتنوع الصور المختزنة ، وتتنوع - تبعا لذلك - تشبيهات الشاعر واستعاراته وبقية صوره .

ومن هذا المدخل النظرى الموجز نقف مع الخيال عند الشاعر العباسى حيث يكاد موقفه يتحدد - بشكل واضح - يبرز فيه تأثره بالبيئة الجديدة ، فينعكس ذلك لديه فى مواطن كثيرة ، ينتقل فيها خيال الشاعر إلى مواقع الحضارة والتجربة حيث تنطبع فى مخيلته صور من نوع جديد ، تعبر بكل كيانها الفنى عن مظاهر الحياة الجديدة من ناحية ، وعن نوعية الثقافات وما يرتبط بها من جدل ومناقشات سادت حياة هذا العصر من ناحية ثانية وعن بقايا مؤثرات تراثية مهيمنة عليه من ناحية ثالثة .

ومن هنا كانت هذه الحياة بمثابة الرصيد المختزن الذى يستمد منه الشاعر

---

(١) د . محمد غنيمى هلال . النقد الأدبى / ٤٤٥

(٢) نفس المرجع والصفحة

صوره ، فهى منبع التجارب والمناظر والمحسوسات من سمعية وبصرية وغيرها ، مما يعد مصدرا يستند إليه الخيال الذى هو بدوره بمثابة « المادة الأولية التى تنسج منها صور الشاعر ، فإن هذا يرجع إلى نوع الحياة التى عاشها الشاعر من ترف وحضارة ، أو تقشف وبداوة ، وإلى غزارة المعارف أو ضآلتها ، وإلى مدى الارتشاف من مناهل التاريخ والقصص ، وكل هذا يتحكم فى نوع الخيال ، وفى درجة الاستجابة ، وفيما يخطره الشىء الواحد فى أذهان مختلف الأشخاص ، والذى يقود الفنان إلى هذا التدبيج الفنى هو الوجدان أو العاطفة ، فهى التى تختط الطريق ، وترسم الاتجاه ، وتسيطر على ما يعمل العقل فى هذه الناحية من اختيار وارتضاء لبعض الأجزاء ، أو المناظر ، أو إبعاد لبعضها وتصرف وافتنان فيها» (١) .

فمن سياق حياة العصر يتشكل الجو الخيالى الذى يحيط بالحقيقة ، مما يوحى للشاعر بالشىء الكثير من معطيات التصوير والجمال الفنى ، ومن هنا اكتسب الخيال قيمة كبرى من بنات أفكار عصره ومظاهره الحضارية ، هذه المظاهر التى «زودت الشعر بما كان يفتقر إليه من عناصر المفاجأة وبوادر الإبداع الشخصى لمواجهة تلك الرتابة التى هيأتها الصور المجازية ، وهى رتابة تتولد أصلا عن الخيال الإنسانى الرتيب » (٢) .

ونتاجا لهذا التقديم تأتى حضارة عصر مسلم وقد استحكمت فيها مقومات التجديد فى أجلى مظاهرها ، فيتقدم تفنن الشاعر فى صناعة الصورة تشبيهية كانت أو استعارية، أو ما يلحق بهما من مقومات بديعية من استطراد أو تكرار لا تخفى دلالاته الرمزية على ما ينتاب الشاعر من حالات نفسية ، وما فى هذه الصور من طاقات خيالية هى ضرورية للشاعر المصور ، وفيها يستخدم ما شاء من بيان أو بديع فى عصر غنى فيه الناس « بالنظر فى شئون الكون ، حيث سلكوا فى البحث عن أسراره طريقا فلسفيا أخذ الخيال الشعرى يعمل فى الحقائق الفلسفية ، ويجرى وراء الفكر فى تصوير تلك المعانى الغامضة ، فلقد ترقى التخيل يوم دخل

---

(١) د . عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ٩٣

(٢) جروبناوم . دراسات فى الأدب العربى / ١٧٧

الشعر فى طور التصنع ، ولكن التصنع هو الذى جر إلى استعارات مكروهة ، وتشابيه سمجة أيضا» (١) .

وفى مجال الدرس الأدبى المحدد تطبيقا على شاعر بعينه ، نرى مسلم بن الوليد ينزع فى بعض صوره إلى التصوير الحسى ، لأنه من عشاق الجمال الحسى الذى نطقت به حياته الخاصة وحياة عصره معا ، ومن هنا توالت عنده الصور الحسية فى شكل سلسلة من اللوحات الفنية المتحركة التى تستند أساسا إلى أدواته التشخيصية والتلوينية ، ومن النماذج التى سبق ورودها فى التشبيه - بكل أقسامه - وكذلك فى الاستعارة والتشخيص عنده ما يبرز هذه الحقيقة ، ومن هنا لا نرى ضرورة لتكرارها هنا ، ولكن المهم أننا نخرج منها بحقيقة هامة تتمثل فى انسجام خيال الشاعر مع حواسه ، خاصة حين يأتى يقظا مشبوبا ، يعانق إحساسه ومشاعره وعواطفه ، فهو خيال واقعى ، يستمد من صور الوجود وألوان الحياة ومظاهرها كل ما يريد من المعانى والصفات ، ويعنى بالمشاهدات والمحسوسات من الأشياء خاصة ، فقد كان ذهنه مفعمًا بصور مختلفة من ألوان الحضارة فى عصره ، وفاضت صوره بالألوان التى أثرى بها خياله وصوره .

وهكذا امتزج خيال الشاعر بشعوره وانفعاله وحواسه فى نفس الوقت ، فجاءت صوره جامعة لكثير من الأصباغ الحسية التى شاهدها على أرض واقعه الحضارى ، بما يشمله من مظاهر جديدة ، ولهذا راح يلون خياله بصور من التشبيه والاستعارة ، ليسمو بمعانيه إلى حقائق الخيال ، مع إجادة التصوير وبراعة الوصف من خلاله .

ولم يتخلف مسلم عن شعراء عصره فى صدوره عن ملكة الخيال ، وكشف ملامح حياته ، كما أنه لم يتخاذل من قبل فى محاولة التصرف فى صور القدماء ، حين أتى بالكثير منها متلائما مع روح عصره الحضارية ، فجمع فيها بين التقليد والتجديد ، فهو يصور ممدوحه فيقول :

---

(١) محمد الخضر التونسى . الخيال فى الشعر العربى / ٨٨

لاَ يَرْحَل النَاسُ إلاَّ نَحْـوَ حُـجْـرَتِهِ   كالبَيْتِ يُضحِى إلَيْـهِ مُلْتَقَى السُّبُلِ (١)

فهو يتخيل منظر الناس و قد وقفوا حياتهم على طلب عطاء ممدوحه فقط ، فإذا بهم لا يتجهون إلا نحو حجرته ، وهنا تنتقل إلى خياله صور من قلب شبه جزيرة العرب إذ يجعل ممدوحه فى هذا الموقف شبيها بالبيت أى الكعبة ، حيث تلتقى الطرق كلها ، غير أن الغرض هنا يتحول إلى الأخذ والعطاء طمعا فى كرم الممدوح .

وهو يكرر هذه الصورة فى أكثر من موضع فى قوله مثلا :

تَرَى العُفَاةَ عُكُوفًا حَـوْلَ حُـجـرَتِهِ   يَرْجُـونَ أرْوَعَ رَحْبَ البَاعِ بَسَّامَـا (٢)

حيث يصور الزوار مقيمين حول داره ، يرجون ذلك الرجل الأروع ، وهو يجمع بين رحابة رصيده فى المجد ، وابتسامته عند السؤال ، فمواد الصورة تقليدية وحضارية فى نفس الوقت ، فصورة الكرم قديمة وصورة الزوار استمدها الشاعر من واقع حياة ممدوحه ، وراح خياله يجمع من الصور أطرافا ، ليخرج لنا مشهدا فنيا لهذا الممدوح ، وهو يجمع بين العظمة والمجد ، وبين الابتسامة المشرقة وهو يعطى والزوار يقيمون حول داره أملا فى هذا العطاء وانتظارا له ، ولهفة عليه .

وصورة ثالثة تشبه هذه وتلك يقول فيها :

غَمْـرُ النَّدَى مَغْشِيَـة حُجُـرَاتُهُ   سَلِسُ العطَاءِ مُـؤَمَّلٌ مَـرْهُوب (٣)

إذ يجمع خيال الشاعر هنا أشتاتا من الصور لتقرير صفة الكرم ، ثم تصويرها بغشيان الزوار لداره ، ثم إعادة تقريرها بأنه سلس العطاء، ثم الرجوع إلى تصويرها حين يجعله محط الآمال للجميع ، ثم ربط هذا الطرف المتعدد الأجزاء بالطرف الآخر المتمثل فى شجاعته ، وقوة بأسه ، وخشية أعدائه له من شدة إرهابه إياهم ، وقد يجمع خيال الشاعر بين طرفين لا يتحقق لهما التوازى النفسى وإنما يتحق له من خلالهما مبتغاه من التصوير كقوله :

---

(١) الديوان / ١٠

اروع : حسن المنظر .

(٢) الديوان / ٦٤ .

(٣) الديوان / ١١٥

يَقْـرِى المَنِيَّـةَ أرْوَاحَ الكُمَـاةِ كَـمَـا   يَقْرِى الضُّيُوفَ شُحُومَ الكُوم والبُزُلِ (١)

فتناقض الطرفين يأتى من عدم انسجام هذه الكلمات فى الصورة ، ففى طرفها الأول نجد « المنية » و« الأرواح» و« الكماة » مع فعل يقرى بمعنى يكرم .

وفى طرفها الثانى نجد نفس الفعل مع الكلمات « الضيوف » و« شحوم» و«الكوم» و« البزل» حيث يجعل ممدوحه يقرى المنية أرواح أعدائه ، كما يقرى أضيافه لحوم إبله ، فشاء خيال الشاعر أن يجمع بين الطرفين فى نفس الوقت الذى يجمع فيه بين طرف من الواقع الذى ضخمه ، وهو صورته لمشهد القتال ، مع جانب تراثى فى تصوير كرمه ، حين ذكر الكوم والبزل وإكرام الضيوف .

ومن الصور التى استقى مادتها أساسا من التراث ، ثم استطاع أن يجيد فى التوليد فيها من خلال إعمال قدرته الخيالية قوله :

جَبَـان عَنِ الإمْسَاكِ غَيْرُ تَخَلُّق   وَفِى البَذْلِ وَالإعْطاء ليث مُصَمِّمُ (٢)

فتصوير الممدوح بالليث قديم فى معرض إبراز صفة الشجاعة ، أو البطولة والفروسية، ولكن خيال الشاعر لعب دوره فيها ، حين أخذها ، ونقلها إلى صفة الكرم والجود والعطاء الذى لا يجبن أمامه الممدوح ، ووضعها فى مقابل صورة الجبن التى تميز هذا الممدوح أمام البخل الذى ينفيه عن أخلاقه .

ويستغل صورة الليث مرة أخرى ، ليضخمها فتتوهج أطرافها ، بما يضفيه عليها من عناصر خيالية أخرى فى قوله :

حَمَى الخِلاَفَةَ والإسْلاَمَ فَامْتَنَعَا   كَاللّيْثِ يحمى مَعَ الأشْبَال أجَامًا (٣)

فهو يحمى الخلافة ممن رامها بسوء ، مما يجعل الخلافة والإسلام يمتنعان على أهل الزيغ ، وهو فى هذه الحماية شبيه بالليث الذى يحمى عرينه ، وله فيه

الكوم : العظام الأسنمة . البازل : الذى انتهى تسعة أعوام .

(١) الديوان / ١١

(٢) الديوان / ١٨١   (٣) الديوان / ٦٣

الآجام : جمع أجمة وهى الغيضة والجمع غياض وغيضاض ، ويقال غائضة وغيضة وهى الشجر الملتف.

أشبال يرعاهم ويذود عنهم ، فالتشبيه بالليث فى الشجاعة قديم ، ولكن الشاعر يعمل خياله أيضا فى تشبيه حماية ممدوحه للإسلام والخلافة بهذا الليث حين يحمى الأجمة مع الأشبال ،

وهو يصور أرداف حبيبته بالكثيب كما فعل القدماء، ولكنه لم يقف عنده بل جعله كثيبا ملبدا بالجليد ، وهى إضافة عصرية تتناسب مع تجديده وتصدر عنه فى قوله :

وردِفُهَا ثَقِيل   بخَصْرِهَا يَمِيدُ
كَأنَّهُ كَثِيب   لَبَّدهُ الجَلِيدُ (١)

حيث تأتى الصورة الحضارية فيها من صور الحياة الجديدة رقتها وعذوبتها ، وفيها من القديم أيضا مادة الصورة ، ولعله لم يسهل عليه التخلص من هذا الأصل فى كثير من صوره الأخرى التى أعقبت هذه الصورة مباشرة كقوله :

لَهَا مِنَ الظِّبَاءِ   مُقَلَّد وَجِيدُ
كَأنه غَزَال   بِبَلْدةٍ فَرِيدُ
أوْصَنَم بَهِيٌّ   فِى دَيْرِهِ مَعْبُودُ (٢)

وهى صورة يغلب عليها الطابع القديم ، وإن كانت محاولاته أيضا لها قيمتها الفنية حين شكل أطراف الصورة من متعدد الصور فى البادية ، فعناصرها عنده تقوم على « الظباء فى عنقها وجيدها » و« الغزال الفريد فى بلدة وحده «غريبا» و« الصنم المعبود فى ديره » وهى أطراف ثلاثة لا يجمع بينها فى صورة بهذا التناسق إلا شاعر يحسن استعمال ملكته الفنية القائمة أصلا على ذلك الخيال الذى يجمع شتات الأشياء المتناثرة .

وهكذا أخذ مسلم ما وقع تحت حواسه من الأشياء المألوفة التى يراها الناس، ثم أعمل فيها خياله ، فأخرجها فى صور جديدة ، لم يكن خياله فيها

---

(١) الديوان / ١٩٥   (٢) نفسه / ١٩٥

مجافيا للحقيقة ، ولا مسرفا فى البعد عن المألوف إلى حد التنافر ، فهو لم يكن حريصا على إثبات قدرته على الإغراب ، فجاء خياله لذلك صافيا ، وكأن صور الأشياء تنطبع فيه فيعكسها ، وقد صفاها من كل شائبة ، وأخرجها إخراجا جديدا ، فإذا الخيال عنده يخدم الحقيقة ، وتتعلق غايته بتصوير ما حجب من حقائق حياة عصره، وقد أحسن اختيار التفاصيل المميزة لصورته ، بل نجح فى انتقالاته الذهنية ، وفى انتقاء التفاصيل ، وترتيبها ، وضم بعضها إلى بعض فى نوع من التناسق الفنى الذى يحمد له .

وهكذا لم يقف بشعره عند مجموعة الصور والألفاظ والعبارات ، بل عبر عن عواطفه كشاعر مطلق السراح ، ساعده خياله المبدع فى تركيبها ، وتضامنت معه ملكاته الفنية الأخرى فى تشكيل صوره من الألفاظ والأساليب ، فجاء جمال الصورة الشعرية عنده رهنا بصدق تجربته ، وقدراته على السواء ، ولم تصل هذه إلى حد الإسفاف الذى يحتم على الصورة أن تكون مؤشرا من مؤشرات التكلف أو الصنعة، مما يسهل انهيارها أمام موجات النقد الفنى فى تشريح العملية الشعرية .

* * *

(و)

أثر المقدرة الفنية فى ازدواجية الصورة التراثية والصورة الحضارية

حين يلخص اليوت مصادر التجربة الشعورية يحصرها فى «التقاليد والموهبة الفردية»(١)، فهو يبرز بذلك أن التراث الشعرى هو بالنسبة للشاعر من أغلى ممتلكاته التى يجب عليه أن يحافظ عليها، ويستفيد بها، دون أن يقف منها موقفا سلبيا بحال.

وفى عصر شاعرنا وجد الشعراء المحدثون أنفسهم فى صراع بين التراث والواقع، حين لاحت أمامهم صورة الموروث وألحَّت عليهم، وهى صورة لها طبيعتها الخاصة، حيث جاءت نتاجا طبيعيا لعصر مختلف، غلبت عليه ألوان من التصوير ذات طبيعة محددة، فظهرت فيها التشبيهات - مثلا - مقوما أساسيا ينقل ما يجده الشاعر من أطراف الصور المختلفة فى الحياة ، وليس من حقنا أن نلغى نجاح الشاعر الجاهلى تماما، لأنه - بهذا المقياس - صور واقعه النفسى من خلال الصورة، على الرغم مما كان يشوبها من الحسية الواضحة.

وعلى أية حال فقد عاش مسلم فى عصر اتخذت فيه حركة الشعر شكل صراع بين قديمه وحديثه، وكان من الطبيعى أن يكون موقفه من هذا الصراع منوطا إلى حد كبير بالأثر الذى تركته فيه ثقافته الشعرية القديمة من جهة، والتأثير الذى فرضته عليه الحياة الجديدة من جهة أخرى «والظاهر أنه أحب الحياة الجديدة وأعانته هبات الخلفاء والأمراء على أن يغرف منها بقدر، ثم شاء أن يتمثلها فى شعره، غير أن ثقافته القديمة حالت بينه وبين أن يتمثلها تمثلا تاما، ولذا سار فى ركاب المجددين المعتدلين من الشعراء أمثال ابن هرمة والعتابى وبشار، واتبع طريقتهم فى التجديد، وهو استخدام البديع فى الصياغة، ولكنه أسرف فى ذلك إسرافا يمكن أن يعتبر معه مؤسسا لمدرسة البديع فى الشعر العربى»(٢).

---

(١) انظر د. فائق متى. اليوت (دار المعارف ١٩٦٦) ٢٤

(٢) فؤاد ترزى. مسلم بن الوليد / ١٣٢

وعند مسلم - بالتحديد - لا يمكن الزعم بأن تداعى الصورة التراثية كان المكون الوحيد لصورته الشعرية، ولكنه كان بمثابة وسيلة لتقديم المادة التى يقوم بالتحوير فيها عن طريق التوليد بشكل واع، يحاول فيه أن يعيد تشكيل التراث من جديد، كما يحاول فى نفس الوقت أن يلون واقعه الاجتماعى، ويصور انعكاساته على واقعه النفسى بلون فنى جديد، يبرز من خلال الصورة الجديدة، أو المحورة عن صور القدماء التى هى من طبيعة نوعية خاصة، مثلما كان لهم لغتهم الخاصة باعتراف بعض نقادهم: «فلقَد كانت للحياة القديمة لغتها الخاصة المنتزعة من طبيعة البادية القاسية الجافية، وللحياة الجديدة لغتها السهلة التى توائم لين العيش ورقة الطبع»(١).

وهكذا كان أمام مسلم أن يأخذ من كل من الحياتين بطرف، فبرز الطرف التقليدى عنده بشكل واضح فى أغراضه التقليدية، وبالتالى فى صوره التقليدية حيث ظهرت عنده ملامح واضحة من كلام البدويين وصورهم فى نفس الوقت الذى نازعه فيه تيار الحضارة بسهولة ألفاظها، ورقة أساليبها فى الأبواب الأخرى التى صاغتها الحياة الجديدة من صور غزلية أو خمرية، فهنا لا تخرج تجربته عن المبدأ القائل بفردية تجربة الشاعر «فالتجربة النهائية يتحتم أن تكون فردية وأن تكون اتصالا مباشرا بين العمل الفنى وخالقه وقارئه وسامعه، وإذا كان هناك من يستطيعون أن يوصلوا تجربة الشعر إلى الآخرين فيجب أن يكون هم الشعراء أنفسهم»(٢).

ويتدرج الشاعر فى خلق الصورة، ابتداء من نقلها من الموروث حين ينسج على منواله نسجا حرفيا، حيث تكون أبعادها قد تحددت من قبل، بما تحمل من قيم ودلالات، إلى درجة أخرى يكسب فيها الصورة قيما فنية جديدة، حين يدمجها فى علاقات جديدة فى موقف جديد، إلى درجة ثالثة يستغل فيها المعطيات الحضارية ليبدع من خلالها صورة جديدة تماما تتناغم معها.

---

(١) الجرجانى. الوساطة/ ١٨

(٢) إليزابيث درو. الشعر. كيف نفهمه / ٣٤٥

ومن هنا جاءت فكرة تفضيل الصورة عند مسلم، أو عند غيره من الشعراء على التعبير المباشر دائما «ذلك أن الشعر وأصناف الفنون القولية عامة هدفها البيان وأداء ما فى النفس من المعانى والعواطف والأفكار والانفعالات والأحاسيس، فإذا استهدفت الإبهام والغموض فإنها تكون قد انحرفت عن هدفها الأصيل واتجهت اتجاها ينقض أخص مقوماتها وهو أداء ما فى النفس من وضوح وإبانة»(١).

وحاول مسلم أن يحقق الدرجات الثلاث فى صوره الفنية، فتوسع فيها خارجا بها عن حدود وحدة البيت الذى قد يقصر عن تحقيق رغبته فى هذا الصدد، ولذلك فإننا نجد أن الكثير من قصائده يكاد يكون مجموعات من وحدات متتابعة، ولكن تتابعها لا يسير متسلسلا على سنن المنطق دائما، فقد يرسم صورة ليعود إلى إتمامها فيما بعد ، وقد سبق عرض نماذج لذلك عند الحديث عن الاستطراد ودلالته النفسية فى صوره.

وقد أثر هذا - بلا شك - فى البناء الفنى للصورة الكلية عنده، وإن كانت - أساسا - تقوم على الصور الجزئية من تشبيه واستعارة، وترتبط فى جوهرها بمجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فتؤدى دورها فى الصورة العامة من خلال هذا التجاوب الذى يكسبها الخصب والحياة، ويمكنها من التفاعل، والاستجابة للتأثير.

فعملية التشكيل التى يقوم بها الشاعر للصورة فى القصيدة عملية «معقدة غاية التعقيد لأنها تضع فى الاعتبار الأول أن تكون القصيدة - مهما طالت - هى الوحدة الفنية التى تعمل فى داخلها أشتات من المفردات والدقائق»(٢).

ثم تبرز العلاقات بين المركبات بعد ذلك فى الأشكال البلاغية، وهى ليست علاقات عقلية يفرضها المنطق العادى، بل إنها علاقات حدسية أو شعورية تقوم على «الاحتمال وعلى الإسقاط الروحى، إنها علاقات لا تقوم على المشابهة، أى لا تحمل انعكاسات مقيدة، وإنما هى علاقات تقوم على الحدس، ولذلك فهى

---

(١) محمد العوضى الوكيل. الشعر بين الجمود والتطور / ٩٧ - ٩٨

(٢) د. عز الدين إسماعيل. التفسير النفسى للأدب / ٦٣

انعكاسات حرة لا يقيدها سوى منطق الفن وحده»(١).

وقد يكون تكرار الشاعر للصورة ضمن أهدافه فى إبراز مهارته وقدراته الفنية، وبالتالى يحاول بها الكشف عن موقعه بين معاصريه، وسبق أن رأينا قبل ذلك دلالته فى تأكيد إلحاح الشاعر على نفس الصورة، فالتكرار بهذا المفهوم «يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»(٢).

وقد يفيد التكرار فعلا فى إحساس المتلقى بمعاناة الشاعر، إذا لم يأت عفويا أو لمجرد التلاعب الشكلى، وعندئذ يكون تراكب الصور وترادفها دون أن يبعد هذا عن الطبيعةالانفعالية للشاعر.

فإذا ما أثارت العاطفة تجاور الصور فإن هذا يعد خيطا قويا يربط بينها فنيا «غير أنه عندما تكون العاطفة فى الصور، فلابد أن يكون ثمة علاقة بين الصور لا صورة واحدة منفصلة عن سواها»(٤).

ومن الطبيعى - بهذا المنطق - أن تستقبل القصيدة حشدا من الصور المتتابعة المرتبطة، لا صورة واحدة وفقا للحالة النفسية الخاصة بالشاعر، ولا يقلل هذا من قيمة الجهد الذى يبذله الشاعر فى التشكيل الجمالى للصورة «فمن الممكن دائما استكشاف عناصر شخصية فى كل صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية»(٤).

وهنا تتجلى شخصية الشاعر فى صدق تصويره لتجربته، وكشف أعماق ذاته، واستجلاء مشاعره، وليس الأمر قاصرًا على مرحلة الانتقال الشكلى بين الصور المتلاحقة، ذلك أن الفنية الحقة هى التى «تلازم الشخصية ولا تنفصل عنها، وتفقد الصور قيمتها إذا كنا لا نراها تتحدر عن حالة نفسية، ولا تنشأ إلا عن باعث

---

(١) نعيم اليافى. الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث / ١٠١

(٢) نازك الملائكة. دلالة التكرار فى الشعر. ص ٤. م. الآداب ع. ١ س ٥ أكتوبر ١٩٥٧

(٣) أرشيباله مكليش. الشعر والتجربة ص ٧٦

(٤) د. عز الدين إسماعيل. تشكيل الصورة الشعرية. م. المجلة ع ٣٤، أكتوبر ١٩٥٩. ص ٨٨

بالذات، وإنما نراها تتعاقب، وتتجمع بدون أن تحس فيها تلك النغمة الصادقة التى تأتى من القلب لتنفذ إلى القلب»(١).

فإذا أراد الشاعر أن يبعث فى نفس القارئ صورة مماثلة للتى ترسبت فى نفسه، فلابد له بواسطة الألفاظ أولا أن يحاول بها تحريك خيال قارئه، بل أكثر من هذا لابد بواسطة الألفاظ أن يسيطر على خيال قرائه بحيث تصبح تجاربهم بقدر الإمكان «تقليدا صحيحا لتجاربه، ولكى ينجح فى هذا يجب عليه أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه، ويجب عليه أن يجعل منها رمزا لتلك التجارب»(٢).

وعند مسلم نتلمس قيامه بمثل هذه السيطرة، خاصة حين يجمع فى صوره بين التراث وبين مقومات التشكيل الجمالى الجديد لصور من الواقع الحضارى، حيث تبدو عنده ازدواجية بارزة فى الصورة، واستعمال متميز للغة بما فيها من جزالة وخشونة، ثم ما فيها من ألفاظ وصور حضارية معاصرة فى معظم الأحيان، ولنقف معه أولا عند بعض الصور التراثية التى أعاد تشكيلها مستعينا فى ذلك بمقومات فنه ومنها صورته:

كَالَّلَيْثِ بَلْ مِثْلُهُ اللَّيْثُ الهَصُورُ إذَا   غَنَّى الحَدِيدُ غِنَاءً غَيرَ تَغْرِيدِ (٣)

إذ يجعل صورة ممدوحه هى صورة الليث فى النجدة، والليث مثله إذا اشتدت رحا الحرب، واشتد صليل السيوف للمضاربة فى ميادين القتال.

وتشبيه الممدوح بالليث فى شجاعته ونجدته قديم تراثى، وكذلك صورة مضاربة السيوف قديمة تراثية، ويظل الجديد مرتهنا بتشكيلها من خلال تأكيد هذا التشبيه، بالإتيان به تقليديا مرة، ثم معكوسا مرةِ أخرى، حين يجعل الليث هو المشبه والممدوح هو المشبه به. وذلك فى حالة الحرب، ثم يرد الجديد فى صورة الحرب ذاتها حيث يجعل الحديد يغنى غناء ليس كتغريد الطيور، وهو تعبير حضارى بالنسبة للشاعر أراد به تصوير شدة القتال. ثم سرعان ما يلحق الصورة بمشهد آخر يرتد به إلى النموذج التقليدى:

يَلْقَى المَنِيَّةَ فِى أمْثَالِ عُدَّتِهَا   كَالسَّيْلِ يَقْذِفُ جُلْمُوداً بِجُلْمُودِ (٤)

---

(١) بندتو كروتشه. المجمل فى فلسفة الفن / ٤٨

(٢) لاسل آبر كرمبى. قواعد النقد الأدبى / ٣٤

(٣، ٤) الديوان / ١٥٩

حيث يصور ممدوحه وهو يدفع المنايا بالمنايا، كما يدفع السيل جلمودا بجلمود آخر، على ما فى السياق اللغوى والتصويرى من حس موروث شديد الوضوح.

وقد يشكل الصورة من جزئيات مختلفة منها الخمرية، ومنها الغزلية، ومنها ما يصف به رحلته إلى الممدوح، ومنها صورة الممدوح، ويلاحظ فيها أن الصور الخمرية والغزلية تبدو واضحة سهلة، رقيقة تتلاءم مع واقع العصر وحياة الشاعر الخاصة، على عكس ما يبدو فى صوره فى المديح، ووصف الرحلة من غلبة صبغة التراث، بما فيه من طيب حياة البداوة القديمة، فهو لا يتورع فى مثل هذا المجال التراثى أن يمعن فى الإغراب والصعوبة محاولا استغلال قدراته الفنية على إعادة التشكيل الجمالى للصورة خاصة حين يعرض لموضوع بدوى كوصف الصحراء أو الإبل من مثل قوله:

إلَى الإمَامِ تَهَادَانَا بِأرْحُلِنَا   خَلْقٌ مِنَ الريح فى أشْبَاحِ ظُلْمَانِ
كَأنَّ إفْلاتَها والفَجْرُ يَأخُذُهَا   إفْلاَتُ صَادِرَةٍ عَنْ قَوْسِ حُسْبَانِ
نَسْتَوْدِعُ اللَّيْلَ أسْرَارَ الهُمُومِ إذا   بَاحَ النُّعَاسُ بِعَجْزِ الصَّاحِبِ الوَانِى
تَهْوى بِأشْعَثَ لَوْ يَسْطِيعُ أعْقَبَهَا   تَفْرِى مَجَاهِلَ غِيطَانٍ لغيطَانِ
قَضَتْ عَلَى اللَّيْلِ بالإدْلاَجِ هِمَّتُهُ   فَقَدَّهُ بِسُؤورِ اللَّيْلِ مِذْعَانِ
تَلَوَّمَ الصبْحُ فِيهِ ثُمَّ قَوَّضَهُ   وَارْتَدَّ وَجْهُ النَّهَارِ الفَاقِعِ القَانِى (١)

فهو يصف الرحلة وظروفها وزمانها، وما يحيط به من مجاهل الصحراء، ومخاوف الليل المفزع، حتى سطوع ضوء النهار، يعتمد فى مصدر الصورة على المادة التراثية، فتصدق عليه فى ذلك مقولة أحد النقاد القدامى أنه «لا يكاد يختلف فى وصف الصحراء والإبل عن سلفه الراعى»(٢).

ولكنه - بلا شك - قد جدد فى تشكيل الصورة، ففيها لغته الأصيلة، فالرحل

---

(١) الديوان / ١٢٦ - ١٢٩

(٢) القرشى، جمهرة أشعار العرب / ٣٤١

يتهادى، والفجر يأخذ ما يفلت من الظلمات، وهم يستودعون الليل أسرار همومهم، ووجه النهار يقوض الليل بلونه الفاقع القانى.

وبذا يعمد إلى اللغة والتشخيص وفى كل منهما تظهر طاقات الشاعر الذى حاول الإجادة فى التعامل مع مادة الموروث، فحقق فى ذلك نجاحا لا يخفى، ويدخل فى إطار تشكيلاته الجديدة للصورة رغم استقاء مادتها من الموروث أيضا قوله:

آثَارُ أطْلَالٍ « بِرُمَــــــــةَ » دُرَّسِ   هِجْنَ الصَّبَابَةَ واسْتَثَرْنَ مُعَرَّسى (١)

فى مقدمة طللية سرعان ما ينتقل بعدها إلى وصف الخمر قائلا:

وَلَرُبَّ صَــــاحِبِ لَذَّةٍ نَادَمْـــــتُـــهُ   فِى رَوْضَـــةٍ أُنُفٍ كَـــرِيمِ الَمْطِعسِ
صَـفْـرَاء من حَلَبِ الكُرُومِ كَسَـوْتُهَـا   بَيْضَاءَ مِنْ صَوْبِ الغُيُومِ البُجَّسِ (٢)

وما إن يستمر فى تشخيص الخمر، وتصوير مجالسها، حتى يقع فى حيرة فنية، فيعود مرة أخرى إلى تصوير الرحلة والناقة:

حَــتَّى إذَا نَضَبَ النَّهَـــارُ وأدْرِجَتْ   فِى اللَّيْلِ شَـمْسُ نَهـارِهِ المـتَـورِّسِ
سَـــاوَرْتُهُ فَــامْـتَــدَّ ثُمَّ تَقَطَّعَتْ   أنْفَـاسُـهُ فِى صُـبْـحِـهِ الُمـتَنَفِّسِ
وَالعِـيسُ عَـاطِفَـةُ الرُؤوسِ كَـأنَّمَـا   يَخْـتِلْنَ سِـرَّ مُـحَـدِّثٍ فِى الأحْلُسِ
يَخْـرُجْنَ مِنْ لَيْلٍ كَـأنَّ نُجُـومَـهُ   أسْـيَـافُنَا يَوْمَ العِـجَـاجِ الأغْـبَسِ (٣)

فهو يشرب مع النديم، إذانضب النهار، وأتى الليل الذى سار فيه، وقد امتد حتى تقطعت أنفاسه، وبدت النوق مائلة الرؤوس فى الأزمة، رافعة رؤوسها كأنها تطلب أن تسمع سر محدث فتسرقه منه، والنوق تخرج من الليل المظلم، وكأن نجومه أسيافهم فى اللمعان يوم انتشار غبار الحرب.

فهنا تتداخل صور الشاعر الخمرية مع صورة الناقة ورحلة الصحراء تداخلا

(١، ٢) نفسه / ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٣ - ١٣٤

الأحلس: جمل حلس وهو كساء يلقى على ظهر البعير لئلا يؤذيه الرحل.

(٣) الديوان / ١٣٣ - ١٣٤

يتضح فيه التردد بين إيقاع الصورتين: التراثية والحضارية، وتظهر معالم الجدة فى التشكيل الجمالى هنا فيما أضافه مسلم من ذلك التقطيع الواضح للصور، وكأنه يتبادل القصيدة بين صورة تراثية وأخرى حضارية، ثم عودة إلى الأولى وإلحاح على الثانية مرة أخرى، وهو عمل جديد يكتسب مادته من القديم والجديد معا، ولكنه يدخلهما فى خيوط متعرجة تزداد طولا وقصرا، وإن كان تيار الحضارة يسود فى النهاية فى معظم الأحوال.

والوقفة الثانية ينبغى أن تكون عند بعض الصور التى استمد الشاعر مادتها من واقع حياته وحياة عصره، واستطاع أن يضفى عليها من فنه أصباغا جديدة، تزيدها جمالا وروعة كقوله معبرا عن فلسفته:

سَلَكْنَا سَبِيلاً للصِّبَا أجْنَبِيَّةً   ضَمِنًّا لَهَا أنْ نَعْصِىَ اللَّوْمَ والزَّجْرَا (١)

حيث يتحدث عن حقيقة سبيل اللهو الذى أختاره مع ندمائه، وهم يضحون من أجله ببعض القيم، ولا يسمعون فيها لوما ولا زجرا إلا كانوا عصاة متمردين عليهما دائما.

وفى صورة غزلية جديدة ممتدة مادة وتشكيلا تراه يقول:

وَقَدْ كَانَتْ تُجِيبُ إذَا كَتَبْنَا   فَيَا سَقْياً وَرَعْياً للمُجِيبِ
تَخُطُّ كِتَابهَا بِقَضِيبِ رَنْدٍ   وَمِسْكٍ كَالمِدادِ عَلَى القَضِيبِ
كِتَابٌ فِيهِ كَمْ وإلَى وَمَا إنْ   أقَضَّى مِنْ رَسَائِلِهَا عَجِيبِى
وَقَدْ قَالَتْ لِبِيضٍ آنِسَاتٍ   يَصِدْنَ قُلُوبَ شُبَّانٍ وَشِيبِ
أنَا الشَّمْسُ الُمضِيئَةُ حِينَ تَبْدُو   ولَكِنْ لَسْتُ أعْرَف بِالَمغِيبِ (٢)

فهو يكتب إليها رسالة قوامها صورة حضارية، وهى تحدث الفتيات بهذا الشكل الحضارى أيضًا، وبينهما يأتى صريع بألفاظ تعود بنا إلى رائحة البادية فى ذكر شجر الرند برائحته الطيبة، وسط هذا الجو المفعم بروح العصر ومواد الحضارة.

---

(١) الديوان / ٥١

(٢) الديوان / ١٩١

وهنا يبدو بعض من ذكاء صريع وحسن تصرفه فى استغلال طاقاته الفنية خاصة فى ذلك الملمح البسيط الذى يتمثل فى اختياره الدقيق لشىء من البادية يتناسب مع المحتوى الحضارى للموقف الذى يصوره، فلم يشأ أن يقحم البداوة ولكنه - على العكس - أراد أن يضفى على الصورة جمالا بطيب الرائحة فساعده التراث، وأسعفه بشجر الرند الذى أكمل به الحاسة الشمية للصورة. ومزيد من النماذج لأشباه هذه الصور يؤكد حرص الشاعر على جودة التشكيل الفنى للوحة، حين يلونها من نبع واقعه الحضارى، ففى تلوين واقعه الخمرى الماجن تراه يقول:

إبْرِيقُنَا سَلَبَ الغَزَالَةَ جِيدَهَا   وحَكَى المدِيرُ بُقْلَتَيْهِ غَزَالا
بينا نَرَى السَّاقِى بِأَحْسَنِ حَالَةٍ   إذْ مَدَّ حَبْلاً لِلْفرارِ طِوَالاَ
نَادَيْتُهُ ارْجِعْ لاَ عَدِمْتُكَ فاسْقِنَا   وَارْفِقْ بِكَأْسِكَ لاَ تَكُنْ مِعْجَالاَ
نَفْسى فَداؤُكَ مِنْ صَرِيعِ مُدَامَةٍ   مَالَتْ بِهَامَتِهِ الكُؤُوسُ فَمَالاَ (١)

فيمزج بين الصورتين الخمرية والغزلية مستعينا بتشخيص الإبريق، ومؤكدا على صورة الساقى، خاصة جمال عينيه، فجاء المعنى فى الصورتين مشتملا على مواد من الواقع، أعمل فيها مسلم ريشته، فلون، ومزج وأجاد الإخراج فى النهاية وهو يصور مبتغاه من شرب الخمر فى صورة أخرى يقول فيها:

إنْ كُنتِ تسقينِ غَيْرَ الرَّاحِ فَاسْقِينِى   كَأْساً الذُّ بِهَا مِنْ فِيكِ تَشْفِينِى (٢)

وكأنه يشترط فى تصوير واقعه الخمرى مع ندمائه أن يأخذ الكأس من فم صاحبته، ليكون ذلك له بمثابة دواء وشفاء، وكأنه يتغزل فيها سائلا إياها أن تقبله، مازجا فى صورته بين الخمر والغزل فى شكل لطيف من خلال هذا التداخل التصويرى.

وهكذا استطاع مسلم فى كثير من صوره أن يلونها بأصباغ من واقعه الاجتماعى وحياته الذاتية وتجاربه الخاصة، فجاءت زاهية الألوان فى إطارها

---

(١) الديوان/ ٢٠٤
(٢) الديوان / ٣٤٣

الحضارى، واستغل فيها جل طاقاته وقدراته فى التشكيل والتحوير، وهذا حقه، فللشاعر أن «يغير من تجاربه ومشاعره، ويحولها إلى مادة جديدة فضلا عن أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط. إن القصيدة ليست تعبيرا تلقائيا كالآهة أو الصرخة»(١).

فمن مهمة الصورة نقل مشاعر صاحبها فى شكل واضح بسيط أو مركب، والشكل البسيط يتمثل فى محاولة الشاعر إعادة الصورة التراثية حرفيا أو بشكل حضارى، أو الأخذ من واقعه ليبث الصورة من روحه وتجربته ما يعطيها مدلولات جديدة، وملامح فنية خاصة، وقد يغلو الشاعر فى هذه الصورة أحيانا، ولا ينقص هذا من مكانتها إلا إذا كان هذا الغلو متطرفا «فالاستجابة المعرفية هى التى تحكم للعاطفة بالصدق أو بخلافه، ويستطيع الشاعر أن يكشف عن أدق تجاربه الذاتية، ولكن الترسم للحدود يخفى ما هو ذاتى طريف فى تلك التجارب»(٢).

وقد يعبر الشاعر عن تجربة عامة عاشها، أو شاركه فيها الآخرون من أقرانه كندماء مسلم بن الوليد فى الخمر مثلا، وبالتالى يقع فى نفسه ما يقع فى نفس المجموعة كلها من أثر مجالسها وشربها، ولكن الشاعر «يعبر عن حصته هو من هذه التجربة، لا عن حصة الآخرين، وإذ ذاك تتجاوب بشعره آفاق النفوس الأخرى، ولا يقال حينئذ إنه عبر فى قصيدته عن وجدان جماعى. إن الشاعر ليس خطيبا ولا هو واعظ، وليس الشاعر لسان الجماعة، ولكنه قد يكون صدى لما فى ضمائرها، متأثرا منفعلا بذاته، متلقيا الإحساس من أعماق قلبه»(٣).

فتشكيل الشاعر للصورة هنا لا ينبغى أن يكون نقلا حرفيا من الواقع الجماعى، ولكنه اللون الجديد الذى يأتى من إضفاء ذاته وتجربته على هذا الواقع عبر شريحة هامة منه، ترتبط عنده بتجربته الخاصة. ومن هنا تأتى خصوبة التجربة التى ينطلق منها الشاعر مبدعا لصورته، «وربما ينتقل الشاعر إلى التقاء تجربته بتجربة قديمة عنده تحضره فى هذه اللحظة وتلتقى التجربتان داخل الإطار

---

(١) د. مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربى / ١٨٩ - ١٩٠

(٢) جروبنام. دراسات فى الأدب العربى / ١٧

(٣) محمد العوضى الوكيل. الشعر بين الجمود والتطور / ١٠٢

الذى يحمله، وتنتظمان شيئا فشيئًا فيكون من انتظامهما هذه القصيدة التى نتلقاها»(١).

فالشاعر لا ينسى أبدا مشاعره وإحساساته وتجاربه المميزة، تلك التى تعد ملكا خاصا له ، وإن تأثرت بالواقع الكلى من حوله، وهو فى معظم هذه التجارب يعتمد على الذاكرة فى استعادتها عديدا من المرات «إن كل الشعراء يمتلكون جهاز الذاكرة، وهو يستمر فى نموه، وهم غالبا ما يدركون تلك التجارب التى مرت بهم فى سنيهم الأولى المبكرة، وغالبا ما يسترجعون ذلك المعنى البدائى القديم الذى مر بهم خلال حياتهم»(٢).

فمادة صور الشاعر تتبع من مدركات حياته بجانبيها: الذاتى والاجتماعى، ذلك أن كل انطباع لدى الفنان فى أى وسط «يخضع لفنه كى يصوغه، فهو لا يدخر أية تجربة غير كاملة»(٣).

ويبدأ الشاعر فى استغلال هذه المدركات حين يعمل خياله فيها، ليبدأ فى نقل التجربة، وهو فى ذلك «يمزج الواقع بالكمال، والأديب فى هذا واقعى كمالى معًا، والحق أن الأدب فى حاجة إلى أن يلون بالواقع والكمال معًا وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه الصبغتان، ذلك أنه يكشف الحقائق التى لها قوة على التأثير فى نفوسنا، ويوحى إلينا بالمعانى ويرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح، وهذا هو الجانب الكمالى، وفى الوقت عينه يؤدى حقائق الحياة الخارجية التى تؤدى إليها ملاحظاتنا فى أمانة وإخلاص، وهذا هو الجانب الواقعى»(٤).

فالفنان - بهذا المفهوم - مسئول إزاء صورته بعد ذلك، فهى لا تقف عند حد كونها محاولة ذاتية ترتبط به وحده، ولكنها ترتبط بالواقع الذى يساعدنا على أن نحيا، ومن هنا يأتى الجانب الجماعى فى الصورة، على أن هذا لا يعنى بالضبط أن

---

(١) د. مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفنى. ٢٨٤

(٢) Stephen Spender. The Making of A Poem. P. 55

(٣) وليك. نظرية الأدب / ١١٧

(٤) أحمد أمين. النقد الأدبى /٥٣

العمل الذى اضطلع به الشاعر هو عمل يخص المجتمع دونه «إنه عمل فيه دعوة منه موجهة إلى المجتمع لكى يشاركه فيه، إذ إن مهمة هذا المجتمع باعتباره متذوقا ليس تقبل عمله تقبلا سلبيا، بل إعادة تمثله مرة أخرى»(١).

فالصورة - بهذا الشكل - لها دلالتها على الشاعر فى حياته العامة، إلى جانب دلالتها على حياته الخاصة، فهى تعبر وتلون وتستفيد مما سبقها، وتعيد تشكيله، ومن هنا تبرز قيمة الجانب الجمالى فيها «فالشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير»(٢).

فشعر الشاعر له لونه ونسقه الخاص به، ومن هنا لا ينبغى أن نقف فى وجه محاولات التجديد فى الأشكال الفنية «وعندما يوجد الفنان الذى يرسم هذه الأشكال فإنه سيفرض وجوده بأعماله الفنية»(٣).

فالتجربة الإنسانية بمعناها الشمولى الواسع هى محور الصورة التى ترد فى شكل جديد، فيه من الواقع جزء وفيه من التراث جزء آخر، وفيه من ذاتية الشاعر جزء ثالث «والفنان فى العملية الفنية هو الوسيط وهو الوسيلة، والفن أو الفنان لن يجد فائدة فى الانفصال عن المجتمع الأكبر، فهذا المجتمع لكليهما وبمعنى مزدوج مصدر الحياة وينبوعها»(٤).

وليس ضروريا أن يخفى أحد الأجزاء الثلاثة معالم الآخر، بل قد تظهر جميعا فى التشكيل الجمالى للصورة التى هى من وحى العناصر المعقدة المتشابكة، وإن كانت معاناة الشاعر هى القاسم المشترك الأعظم فى صوره الشعرية، ومن هنا يجب أن ندرس الصورة بكل أركانها وأبعادها التى تفردها عن غيرها «فإذا اكتفينا

---

(١) كولنجوود. مبادئ الفن / ٣٩١

(٢) عباس العقاد. شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى / ١١٣

(٣) د. بدوى طبانة، التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى / ٢٧٣

(٤) روى كاودن. الأديب وصناعته / ٣٧.

بالمعنى الواضح فإنما نكتفى بالنتيجة الظاهرة عن الأسباب الحقيقية التى أدت إليه. ونكون بذلك قد ألممنا بالخط الأفقى الذى لا قيمة له فى الدلالة على حقيقة التجربة الشعرية»(١).

ولا يرتبط عنصر التجديد فى الأدب - عموما - بخلق الموضوعات الجديدة، أو المعانى الجديدة التى لم يسبق إليها الفنان بشكل مطلق، ولكن الموضوع الواحد قد يعالج بأكثر من صورة فنية نظرا لما قد يحيط به من مواقف وظروف متداخلة ومعقدة، تمنح الشاعر فرصة التعبير، واتخاذ موقف خاص متميز، أو بث رؤية شعرية جديدة ينفرد بها فى صورته.

فشاعرنا - صريع الكأس - لا يخلق موضوع الخمر مثلا من فراغ، فقد سبقته إليه أجيال تناولت هذا الموضوع، وصورته فى أشكال فنية مختلفة، ولكن المادة استمرت موجودة أمامه فى شكلها التقليدى، وبقى له أن يصنع فيها ما يشاء، وإن جدد إذا هيأت له قدراته الفنية ذلك، فيخلق منها صورا جزئية وكلية لها دلالتها على ذاته وعصره، وأمامه أداته الكبرى، اللغة، ليشكل منها ما استطاع من صور، مستعينا فى ذلك بألفاظها ومعانيها بالإضافة إلى قدراته الذاتية على الإبداع الفنى المتميز.

من هنا يبدو التجديد فى الصورة الشعرية وقد تهيأ بشكل واضح له تمشيا مع تفكيره المتفرد، وبقى له توصيله إلى جمهوره فى شكل طريف جديد متميز يختص به وحده دون قرنائه من شعراء جيله.

وصف مسلم بن الوليد الصحراء، والرحلة والناقة فى صورة تقليدية كثيرة، ووصف فى ثناياها الخمر بصور حضارية نوعية أخرى، ولكنه فى قصائده التى افتتحها بوصف الخمر تخلص - فى معظمها - من تصوير الصحراء، بينما فى غرض المديح أحس أن الافتتاحية التقليدية لا تخل ببنائه الفنى، فأخذ بها، ومع هذا تغلب عليه تيار الحضارة، فلم يبق له فى هذا المستوى سوى خمس قصائد سبق عرضها، بل إنه حتى فى مقدماته التقليدية لم يجعلها خالصة للقديم، إذ

---

(١) د. ايليا حاوى. نماذج فى النقد الأدبى / ١٤ - ١٥

أضفى عليها من أصباغ البديع ألوانا كثيرة ساعدته على استخراج معانيها دون أن يصور - على وجه حقيقى - أطلالا لمنازل حقيقية، أو وداعا لظعائن راحلات، ووفق ذلك كله راح يستكمل صوره التقليدية بملامح جديدة من صور الخمر، وغيرها من الصور الحضارية، وكأنه يجعل من كل بيت وحدة جزئية فى بناء الإطار الشامل للصورة الكلية التى - غالبًا - ما تأتى مليئة بالحياة والحركة.

فهذا هو موقف مسلم من المعالجة الفنية للصورة التقليدية، وهذا هو موقعها بين صوره الشعرية، حيث مزج بها عناصر حضارية، مثل قوله فى تصوير الناقة ومشاق الرحلة إلى الممدوح وأمنيته فى الترويح عنها:

نَهْوى بِأشْعثَ لوْ يَسْطِيعُ أعْقَبَها   تَفْرى مَجَاهل غِيطَانٍ لغِيطَان (٢)

فالناقة تنهض به - وهو الأشعث المقصود هنا - ولو يستطيع لروح عنها، ولكنه لا يستطيع ذلك لأنه فى أعماق الفلاة، ولا ناقة له سواها تريحها قليلا، وهى تقطع فحصا إلى فحص آخر، وهنا تظهر الرقة الحضرية فى تمنى الشاعر الترويح عن ناقته عبر هذه الرحلة الشاقة، ومن مثل هذه الصورة التى تظهر عليها رتوش الحضارة:

إِذَا شَاءَ قَادَتْهُ إِلَى حمْدِ مَاجِدٍ   عَزَائِمُ لَمْ تُزْجَرْ بِطَائِرِ أخْيَلِ (٢)

فالعزيمة هى التى تقوده إلى تحقيق إرادته، فهى صورة تشخيصية حضارية تماما، ولكن هذه العزائم لا يفهم لها طائر نحس، ففكره التطير هذه قديمة متوارثة فى صور مختلفة عند الشعراء العرب.

وعنده مجموعة أخرى من الصور الحضارية التى لا تخلو من هيمنة الحس التراثى كقوله فى تصوير خلاعته فى صباه فى أولى قصائده فى الديوان:

أجْرِرْتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِى الصبَا غَزِلِ   وَشَمَّرَتْ هِمَمُ العُذَّالِ فِى العَذلِ (٣)

---

(١) الديوان / ١٢٨   تهوى : تنهض.
(٢) الديوان / ٢٧
(٣) الديوان /١

فبعد أن يصور لهوه ومجونه وفلسفته فى شرب الخمر ومغازلته النساء، وموقف الدهر من لذاته، يعود فجأة إلى تصوير رحلته البدوية فى شكلها العام إلى الممدوح ابتداء من قوله:

وَبلْدَةٍ لِمَطَايَاَ الرَّكْبِ مُنْضِيَةٍ   أَنْضَيْتُهَا بِوَجِيفِ الأَيْنُقِ الذللِ (١)

ثم يعاود بعدها الاستمرار فى تيار الصورة الحضارية، حتى فى وصف الممدوح حيث يخاطب أعداءه قائلا:

يَا مَائِلَ الرأس إنَّ اللَّيثَ مُفْتَرِسٌ   مِيلَ الجَمَاجِمِ والأعْنَاقِ فَاعْتَدِلِ (٢)

وفى صورة أخرى يصف شجاعة الممدوح ومضاء عزمه قائلا:

أخُو العَزْمِ لاَ يَبْنِى عَلَى الهُون بَيْتَهُ   عَروفٌ السُّرَى فى كُلِّ بَيْدَاءَ مَجْهلِ (٣)

فهو صاحب عزيمة وقوة رأى، لايقيم فى موضع يهان فيه، وهو عارف بالسرى فى كل أرض قفر، فالطرف الأول للصورة حضارى، يمكن للشاعر أن يخلعه على عصره، بينما تفوح رائحة البداوة من طرفها الثانى إذا ما قيس بالشطر الأول.

وقد يبدأ القصيدة بصور حضارية يعقبها، أو يتخللها بعض صور البداوة كقوله فى مطلع لاميته المشهورة:

أدِيرَا عَلىَّ الراح لاَ تَشْرَبَا قَبْلى   وَلاَ تَطلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلَتى ذَحْلِى (٤)

فهو يبدأ بداية تمتلئ بروح الصبا، يتبعها ببعض الصور المتكلفة فى الغزل العفيف، يصور نفسه فيها وهو يموت صبابة، وقد أحيته محبوبته، وأماتته بين مواعيدها التى لم تنجزها، وهو المحب المدل القلب، لم ينل منها غير النظرة القاتلة فحسب. وبعد استعراض هذه الصورة الغزلية ينتقل إلى محبوبته الثانية - الخمر - ليأتى لها بصورة كلية، يجعلها فيها من بنات المجوس، ويجعل من نفسه

---

(١) نفسه /٥

(٢) نفسه / ٦

(٣) نفسه / ٢٧

(٤) الديوان / ٣٣

وليا لها حين يخطبها، ثم يستمر فى تشخيصها، وتصوير مجالسه مع ندمائه، على طول القصيدة إلى أن ينتهى منها ببيته المشهور:

هَلِ العَيْشُ إلاَّ أنْ أرُوحَ مَعَ الصِّبَا   وأغْدُو صَرِيعَ الراح والأعْيُنِ النُّجْلِ (١)

فعلى طول الصورة الغزلية والخمرية وعرضها لا يلجأ الشاعر إلى وصف الصحراء، أو معالم البادية إلا فى ثنايا صور قليلة كأن يستعير صورة الجمل الذى شك فى نحره ليشبه به الخمر حين يشجها جباب الماء، ومثلها جزئيات أخرى صغيرة وسط خضم هائل من صور الحضارة الطاغية على القصيدة.

واستكمالا لهذا الموقف الفنى لا توجد عنده صور بدوية صرفة على مدار قصيدة كاملة بل إن محاولاته فى التصوير سواء أكان ذلك للصحراء، أم للرحلة أم للناقة لاتكاد تخلو من الجو الحضارى الذى يبثه واعيا أو غير واع فى ثنايا الصورة، وكأنها صور جزئية تتعدد لتحطم تلاحم البناء الكلى للصورة التقليدية بلبنات ملونة تتخلله، مثال ذلك صورته التى بدأها بالمقدمة التقليدية قائلا:

هَلاَّ بَكَيْتَ ظَعَائِنا وَحُمُولاَ   تَرَكَ الفُؤَادَ فِرَاقُهمْ مَخْبُولاَ (٢)

حيث يصور بكاء الظعائن وانتظاره عودتهن وهو حزين كالأسير المتعب، لا يستطيع النظر إليهن إلا خلسة، وقد فشل فى زجر قلبه عن الحزن الذى ألم به فإذا بدموعه تفيض حزنا وأسى. فبعد هذه الصورة البدوية الحزينة للرحلة ينتقل إلى حياته الواقعية، مصورا أيام الصبا ومتمنيا عودتها، وهى تلك الأيام التى استطاع تقصيرها بالملهيات، ويبدأ فى التشخيص التصويرى للخمر حيث تستغرق الصورة منه ثمانية أبيات (١١ - ١٨) (٣).

ثم يعود إلى وصف الرحلة والناقة وتستغرق صورتهما أيضا ثمانية أبيات (١٩ - ٢٦) (٤) لينهى القصيدة بعد ذلك بمدح بنى جبريل وفيه يركز على شجاعتهم فى القتال فى أربعة أبيات تنتهى بها القصيدة، وكأن صورة الخمر هنا تستحوذ وحدها

---

(١) نفسه / ٤٣

(٢) نفسه / ٥٣

(٣) الديوان / ٥٦ - ٥٨

(٤) نفسه / ٥٨ - ٦٠

على حوالى ربع القصيدة التى وهبها الشاعر لتصوير البادية والظعائن، متنكبا فيها طرائق القدماء فى وصف الناقة والرحلة إلى الممدوح.

مثل هذه النوعية من التصوير يمكن أن توضع فى مقابل نمط آخر من الصور الجديدة التى ينطلق فيها الشاعر حرا فى استخدام أداته الفنية، بشكل يرضى به غروره الفنى، وغرور جمهوره وغرور شبابه الذى عايش فيه فتيان عصره، فإذا به يتخطى فى هذا التشكيل الفنى الجديد كل الحواجز التراثية أو غيرها، بل يركز فيها على التعبير عن ذاته ومجونه كأن يقول:

إِن كنتِ تسقينِ غَيْرَ الرَاحِ فاسْقِينِى   كَأساً ألَذُّ بِهَا مِنْ فِيكِ تَشْفينى (١)

أو يقول:

لَمْ أصْحُ مِنْ لَذَّةٍ لاَ لاَ ولاَ طَرَبِ   وَكَيْفَ يصْحُو قَرِينُ اللَّهْوِ واللعب (٢)

وإن لم تكن هذه فلسفته وحده، فقد شاركه فيها معظم شعراء عصره، ولا ننسى هنا ثورة أبى نواس حين طالب معاصريه بالتعبير عن واقع حياتهم الحضارية، وضرورة التخلص فى مقابل ذلك من الافتتاحيات الطللية، وإذا بهذا الشاعر الفحل يجد له من مسلم نصيرا فى دعوته حين يرسم صورة جديدة فى المقدمة، هى تعبير صادق وواضح عن تجربته الذاتية فى الوسط الحضارى الجديد الذى يفوح برائحة الخمر والغزل بالنساء، فراح ينثر فيهما معانيه فى صور نادرة خالصة له، وإن كان القليل منها قد تردد عند أبى نواس، وأضاف هو إليها جديدا من ذاته وحياته حتى عُدَّ من أولئك الذين أجادوا القول فى الشراب وقرنه بعض الرواة بأبى نواس فى هذا المضمار (٣).

يبقى لمسلم إذن إجادته فى تصوير هذه الفلسفة تصويرا فنيا صادقا من خلال صوره الحضارية المحضة، فإلى جانب الصورة التى بثها هذه الفلسفة حيث

---

(١) نفسه / ٣٤٣

(٢) نفسه/ ٢٠٩

(٣) انظر الأغانى (بيروت: ١٨ / ٣١٥)، الموشح للمرزبانى/ ٢٨٣

ألْهِمَ فيها من وحى التراث جزءا من صورة طرفة بن العبد أو طرفا من صورة امرئ القيس أتى بصور أخرى حضارية خالصة بعيدة عن هذا، وذلك فى قوله:

صَرِيعُ غَوَانٍ رَاقَهُنَّ وَرُقْنهُ   لَدُنْ شَبَّ حَتَّى ابْيَضَّ سُودُ الذَوائِبِ (١)

وفى أخرى:

وَرُبَّ يَوْمٍ مِنَ اللذَّاتِ مُخْتَصَرٍ   قَصَّرْتُهُ بِلِقَاءِ الرَّاحِ والخُلَلِ (٢)

فهى صورة تتشكل عناصرها من «الراح» و «الخلل» و «اللذات» وكلها تقصر أيامه، فأنى لصورة الالتزام القبلى لدى الشاعر القديم من أن تشبه هذه الصورة فى بيئتها الحضارية الجديدة:

وَلَرُبَّ يَوْمٍ للصِّبَا قَصَّرْتُهُ   بِالملْهِيَاتِ وَقَدْ يَكُونُ طَوِيلاَ (٣)

وفى موازاة الالتزام القبلى القديم يظهر عنده الالتزام الجمعى اللاهى، فيتحدث - أحيانا - بلسان الجمع مصورا مجموعته فى مجونها ولهوها وترفها قائلا:

سَلَكْنَا سَبِيلاً لِلصِّبَا أجْنَبِيَّةً   ضَمِنَّا لَهَا أنْ نعصى اللَّوْمَ والزَّجْرَا (٤)

أى أن سبيلهم للهو بدت غريبة فى حسنها، وقد ضمنوا لها - هو وأصحابه - أن يعصوا من يلومهم عليها أو يزجرهم عنها.

والغريب عنده أنه حين يتنازل عن موقفه اللاهى يرجع ذلك إلى أنه قد تاب، ويرفض أن يجعل الشيب فيصلا فى تغيير صورة حياته:

قَدْ كَانَ دَهْرِى ومَا بِى اليَوْمَ مِنْ كِبَرٍ   شُرْبَ المدَامِ وعَزْفَ القَيْنَةِ العُطُلِ (٥)

فكان يقطع دهره بشرب الخمر، وسماع العود تعزف عليه القينة، وقد خلى الصبا عن توبة لا عن كبر. وكأنه لا يقتنع بخلاعته إلا حين يرى أبناء عصره

---

(٢) الحصرى. زهر الآداب: ١٣٢/٤

(٢) الديوان/ ٤

(٣) نفسه / ٥٦

(٤) الديوان / ٥١

(٥) نفسه / ٥

يسايرونه فيها جميعا، وحين يرى نفسه أمام هذا اللهو ولا مفر له منه قبل أن يدركه الشيب الذى يسرع إلى الانخراط فيه:

خُذْ مِنْ شَبَابِكَ للصبا أيَّامَهُ   هَلْ تَسْتَطِيعُ اللَّهْوَ حِينَ تَشِيبُ ؛ (١)

وكأنه يشخص المبدأ الذى يعتنقه ويعتنقه معه من حوله:

مَا لَذَّةُ الدُّنْيَا إذَا مَا لَمْ تَكُنْ   فِيهَا فَتَى كَاسٍ صَرِيعَ حَبَائِبِ (٢)

وعلى هذا النحو وأشباهه سار مسلم حين راح يعيد تشكيل الصورة الموروثة، وحين راح يخلق صورا جديدة، تؤكد عنده فكرة المعاصرة، حين تبرز الطابع الحضارى الجديد، مما أكده أحد النقاد القدامى حين صور موقف الشاعر المجدد بأنه «يحتاج إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر فى تناول المعانى، واستعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها، والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، ويكون ذلك كالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذى يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة»(٣).

وكأن ابن طباطبا يتصور فى ذلك أن التغيير فى الصورة الشعرية أمر مهيأ للشاعر، يعطيه فرصة التجديد فيها، فهى الوسيلة الفنية التى يصوغها كيفما تراءى له ذلك من خلال المعنى الذى يبتغيه.

ومن مظاهر التشكيل الجديد عنده أيضا محاولاته المتلاحقة فى المقدمة الطللية حين يصور من خلالها انتقاله إلى صاحبته التى يستوقفه ترفها وتحضرها أعنى بذلك أداته الجديدة حين جعلها ترحل على سفينة فى نهر الفرات، ولم يجعلها من أولئك اللائى يرحلن على ظهور الإبل فى جوف الصحراء:

يَا لَيَّتَ مَاءَ الفُرَاتِ يُخْبِرُنَا: أيْنَ تَوَلَّتْ بِأهْلِهَا السُّفُنُ ؟ (٤)

---

(١) نفسه / ١١٤

(٢) نفسه / ١٨٨

(٣) عيار الشعر / ٧٨

(٤) الديوان / ١٧٢

وفى الصورة الحضارية سبق أن عرضنا تفاصيل مشهد رحلته على السفينة إلى ممدوحه، مما يمكن عدُّه تجديدا فنيا فى قصيدة المديح، أو بالأحرى فى صورة الرحلة إلى الممدوح. وهو يأتى فى الكثير من قصائده بصور متكاملة جزئياتها، مستفيدا فى ذلك من الصور البيانية الجزئية لتحقيق الإطار التصويرى الشامل للموقف الذاتى أو الإنسانى النابع من تجربته الشعورية، وهو يختلف هنا كثيرا عن أسلافه من شعراء الجاهلية مثلا، خاصة أنهم افتقدوا فى معظم منظوماتهم وحدة النسق التى تنتظم التجربة لتحقيق التوافق والانضباط بين طرفى الصورة، وكأنه يظهر تأثره بالحياة العقلية الجديدة، بما فيها من ضوابط منطقية عقلانية تحول دون الانحراف عن الخط الأساسى فى سبيل الوصول إلى النتيجة بنوع من الإحكام والترابط.

فمن هذه الصور الحضارية الخالصة ذات الطرافة الخاصة قوله:

حَتَّى إذَا قَبَضَ الإدْلاَجُ بَسْطَتَهَا   وَوقَّفَتْ مِنْ مُنى السَّارِى عَلَى أمدِ
ألْفَتْهُ كَالنَّصْلِ مَعْطُوفاً عَلَى هِمَمٍ   يَعْمَدْنَ مُنْتَجِعَاتٍ خَيْرَ مُعْتَمَدِ (١)

حيث يصور السير ليلاً وهو يقبض على انبساط النوق فى عَدْوها، حين بلَّغته الغاية من سفره، بعد أن مشى شهرَيْن فى الفلاة، فقد تمخضت عنه بعدهما، فألقته كما تلقى البهيمة ولدها، وقد أصابها وجع الولادة بعد أن حملته فى بطنها هذين الشهرين، إلى أن بلغ ممدوحه، وهو يستدرك على ما تخيله حين يجعل هذه الفلاة التى ولدته لم تفحل، ولم تلد، كما تلد ذوات الأزواج، عودا بالصورة إلى الواقع بعد ذلك التهويم فى عالم الخيال الذى أعمله طويلا فى تشكيلها.

وفى صورة غزلية يقول:

وَأحْوَرَ وَسْنَانَ ذِى غُنَّةٍ   كَأن بِوَجْنَتِهِ الجُلَّنَارَا (٢)

تراه يرسمها حضارية صرفة فيها رائحة العصر، تفوح من رياضة وأزهاره ولهوه الذى تمتع به صريع الغوانى، فجاء به فى تصوير صاحبته الوسنانة حمراء الخدود على حد تعبيره الصريح.

---

(١) الديوان / ٨٤ (٢) نفسه / ١٢٤

وإلى جانب طابع المعاصرة الذى استمده الشاعر من معطيات عصره وبيئته الحضارية استطاع بمقدرته الفنية على التصوير أن يعالج صوره وقصائده بشكل جديد، يتناغم - أيضًا - مع طبيعة الحياة الجديدة، فحرص فى معظمها على توافر الترابط العضوى بين أجزاء الصورة الواحدة، وبين الصور المختلفة فى القصيدة الواحدة، مما يجعل من الصعوبة أن نعبث بصوره الجزئية، وإلا ظهر الخلل واضحًا فى البناء الفنى الشامل للقصيدة ككل.

ولم تكن هذه الوحدة العضوية للقصيدة، أو وحدة الصياغة اللغوية فيها أمرا مستغلقا على النقاد القدماء، فقد نادى بعضهم بها، وإن لم يطلقوا عليها هذا الاصطلاح، واعتبروها من مقومات الفحولة الشعرية التى ترضى ذوق الجمهور يقول ابن طباطبا فى ذلك: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإذا قدم بيتا على بيت دخله الخلل، فيجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا، وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا»(١).

وعن تداخل الصور الشعرية فى الأغراض المختلفة يقول ابن رشيق «من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح، أو ذم، متصلا به غير منفصل عنه، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالم جماله»(٢).

فالوحدة العضوية فى القصيدة هى وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر»(٣).

---

(١) عيار الشعر / ١٢٦

(٢) العمدة: ٢/ ٩٤

(٣) انظر د. محمد غنيمى هلال. النقد الأدبى / ٤٠٣

ومن الصور الشعرية التى تتحق لها الوحدة العضوية، وتتعانق فيها الجزئيات، وتتلاقى الأبيات قول مسلم فى وصف ممدوحه بعد تصوير مشاق الرحلة:

حاشَى لِطَالِبِ عُرْفٍ أنْ يَخِيبَ عَلَى   نَدى يَدَيْكَ وَلَوْ حَاشَاكَ لَمْ يَجِدِ
تَأتِى عَطَايَاهُ شَتَّى غَيْرَ وَاحِدَةٍ   مُؤَمِّلِيهِ وإنْ كَانُوا عَلَى بَعَدِ
كَحَمْلَةِ السَّيْلِ تَأتِى بَعْدَ عَاشِرَةٍ   لَهُ قَرَاقِيرُ بِالآذِىِّ وَالزبَدِ
لاَ يَمْنَعُ العُرْفَ مِنْ إلْحَاحِ طَالِبِهِ   وَلاَ يُقَرِّبُ مِنْهُ رِفْق مُتئِدِ
يَبَرُّ بِالجُودِ يَحْمِيهِ وَيَكْلَؤُهُ   كَأنَّهُ وَالِدٌ يَحْنُو عَلَى وَلَدِ
أغْنَى الصَّدِيقَ فَعَاشُوا مِنْهُ فِى رَغَدٍ   وَاسْتَلَّ جُودُ يَدَيْهِ غِل ذِى الحَسَدِ
مُعَقِّرُ الكُومِ للأضْيَافِ لَيْسَ لَهَا   إلاَّ المَكَارِمِ مِنْ عَقْلٍ وَلاَ قَوَدِ
تَأتِى البُدُورُ فَتُفْنِيهَا صَنَائِعُهُ   وَمَا يُدَنِّس فِيهَا كَفٌّ مُنْتَقِدِ
لاَ يَعْرِفُ المَالَ إلاَّ عِنْدَ سَائِلِهِ   أوْ يَوْمَ يَجْمَعُهُ لِلنهْبِ وَالبَدَدِ (١)

فهو يخلع على ممدوحه مجموعة من الصفات أبرزها وجسَّدها من خلال مجموعة صور يأخذ بعضها بعناق بعض، وكأنه يأتى بهذه المعانى والصفات بشكل تقريرى، وهى فى هذا ليست جديدة بل تبدو تراثية فى معطيات صورة الممدوح، وإنما يأتى الجديد هنا من الكيفية التى عالج بها الشاعر الصور الجزئية المتجاورة وما جاء بينها من تفاعل، يجعلها فى تماسكها تشهد له بدقة الصنعة خاصة حين أراد تجسيد الصفات بعد تقريرها، فصور ممدوحه رجلا كريما لا يخيب لطالب عرف عنده رجاء، بل إن هذا الطالب لا يجد ذلك الرجاء عند غيره، فعنده أمل الراجين طول دهره، وتأتى عطاياه متنوعة متدفقة لكل سائليه، حتى إذا كانوا بعيدين عنه، وهنا يأتى بصورة السيل الذى يأتى إلى قوم بينهم وبين موضع مطره عشر ليال، فممدوحه يعطى، ويعطى الآخذون منه غيرهم، فعطاؤه ينبسط فى البلاد بلا حدود، وما هذا العطاء إلا انعكاس لطبع أصيل فيه، يؤديه لكل الناس من

---

(١) الديوان / ٨٥

أحسن منهم السؤال، ومن أساءه على السواء، فهو ييسر بالجود، ويحميه من أن يضيمه البخل، ويصوره فى ذلك بوالد يحنو على أبنائه، وممدوحه قد أسعد أصدقاءه بعطائه، فجعلهم فى سعة من العيش، واستخرج جود يديه حرارة كل ذى حسد من صدره، فصار له محبا حين ناله شئ من جوده، فهو يعقر النوق للأضياف، وليس لها دية ولا قصاص، وهو يعطى من النقود البدور بخاتمها، فلا يحتاج آخذها أن يلوث يده بقبض الدراهم، لأنه لا يعطى بدره قسمة بين اثنين، بل إنه لا يعرف للمال طريقا، إلا إذا سأله أحد، فيعطيه لهذا السائل، وذلك لقلة رغبته فى ادخاره ذلك أن رغبته إنما تنحصر فى العطاء ونيل الثناء فحسب.

فعناصر الصورة كلها تخدم فكرة واحدة وصورة واحدة هى كرم ممدوحه، وهنا جعل الشاعر مادته التصويرية قائمة على: موقف السائلين منه والمؤملين فى عطائه، والملحين على طلب معروفه، ثم ذلك الجود الذى شخصه بين يدى الممدوح، وانتقاله إلى الأصدقاء الذين يغدق عليهم العطاء ليجودوا هم بدورهم على الآخرين، ثم موقف الحاسدين الذين ينتزع هدا الممدوح من صورهم كل صور الغل ثم الأضياف الذين بالغ فى إكرامهم، ثم الخرائط التى يعطيها سائليه كاملة، ثم ينهى الصورة بعنصر شامل جامع لكل ما سبق، ومفسر له إذ يجعل الممدوح يفعل كل ذلك لا لأنه يحب المال لذاته، ولكنه إنما يحبه لتوزيعه وتفريقه على كل سائليه ومؤمليه.

وهكذا شكل مسلم صورة جزئية حول كل عنصر على حدة، لتصب كل هذه الصور فى إناء فنى واحد، بعد أن سارت متعانقة فى مسارات متشابهة أخذا بعضها برقاب بعض، لا تشذ إحداها عن المعنى المقصود بل إنها جميعا تنتمى شكلا ومضمونا إلى إطار اللوحة الكبرى التى يتبلور عمادها فى صورة «كرم الممدوح».

ومن أمثلة هذه الوحدة العضوية عنده أيضا صورته الحضارية التى وصف فيها حياته اللاهية ممثلة فى مجالس الخمر، وما تحفل به من كؤوس وسقاة وندماء، وآلات للطرب فى قوله:

وَسَادَةٍ سُرَاةٍ   مَا فِيهِمُ مَسُودُ

يُسْقَوْنَ صَفْوَ رَاحٍ   لَذِيذُهَا مَوْجُودُ
وَعِنْدَنَا غَزَالٌ   بِطَرْفِهِ يَصِيدُ
فَلَمْ يَزَلْ يَسْقِنَا   وَعَيْشنَا رَغِيدُ
مُدَامَةً لَهَا فِى   خُدُودنَا تَوْرِيدُ
كَأنَّ شَارِبِيهَا   فِى سُوقِهِمْ قُيُودُ
حَتى انثنت غُيُونٌ   واحْمَرَّتِ الخُدُودُ
فِى مَجْلِسٍ نَضِيرِ   يَزِينُهُ الشُّهُودُ
غَطَارِفٌ كِرَامٌ   بِضُ الوُجُوهِ صِيدُ
مِنْ فَوْقِهِمْ أطْيَارٌ   صِيَاحُهَا تَغْرِيدُ
وتَحْتَهُمْ جِنَانٌ   نَبَاتُهَا نَضِيدُ
أكْوَاسُهُمْ مِلاءٌ   طَافِحَةٌ رُكُودُ
وَعِنْدَهُمْ دِفَافٌ   وزامر وعُود
خَاضُوا بِبَحْرٍ قَصْفٍ   تَجْرِى لَهُ مُدود
حَتَّى انْتَشَوْا وقَامُوا   مَجْلِسُهُمْ مَحْمُودُ (١)

فهو يجعل من ندمائه سادة سراة، يطوف عليهم ساق كالغزال، يصيدهم بطرفه، ويسكرهم بخمره، وهو لذيذ الشراب، وهم يسكرون حين يشربون الكؤوس المليئة بالخمر، والطيور من فوق رؤوسهم تغرد، والجنان من تحتهم تحيط بالمكان، وآلات العزف والطرب تدور بينهم تشاركهم نشوتهم. فهى صورة متعددة أجزاؤها متكاملة فى نفس الوقت إذ إن محورها واحد، وبينها من التكامل العضوى ما يشد كل جزئية منها إلى الأصل فلا تشذ عنه، وفيها من الحواشى ما يكشف عن حقيقة الحس الحضارى الماجن الذى يصور فيه الشاعر بيئته الحضارية، بعيدة كل البعد عن أى ملمح تراثى تقليدى.

وهكذا جاءت صور مسلم مطاوعة للحياة الجديدة التى تحوطها بكيانها

---

(١) الديوان / ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩

الجديد، شأنها فى ذلك شأن كل كائن حى صالح للحياة يتطور بتطورها، وإن استمرت صورة هذا العصر فى جانب منها - وهذا أمر طبيعى - صورة صادقة للنفسية العربية، خاصة أن عصر شاعرنا قد تميز عن غيره من العصور بما فيه من «اضطراب بين الحنين إلى الماضى واندفاع إلى تصوير ما يعتلج فيه مما أثارته الحياة الجديدة بما فيها من خير وشر، ففيها من أثر المحافظة الصيغة والنمط، ومن أثر الحضارة النوع الجديد والمادة الحادثة شيئًا»⁽¹⁾.

وفى معرض هذه الفكرة كان مسلم يجارى حضارة عصره، حين أدخل فيها ضروبا من التفنن فى الملاءمة بين اللفظ والمعنى، والعناية بالجرس الموسيقى، وإبراز الصورة القديمة فى معرض جديد، واستخدام ألوان البديع المختلفة. لتزيين لوحاته الفنية.

ومن هنا وردت صورة مسلم جديدة فى تشكيلها إلى حد بعيد، فيها من هذا التشكيل ما يرتبط بذات الشاعر من ناحية، وفى نفس الوقت تتراءى فيها صورة العصر بما تفوح به من صنعة وتأنق فى لغة الصورة من ناحية أخرى. وقد استغل الشاعر كل قدراته الفنية على التشخيص فى الإتيان بصور حية تعكس مظاهر الأشياء بعد أن أضفى عليها من الألوان المعبرة والصياغة المبهرة الشىء الكثير، مما حقق لها الموسيقى الشعرية الحالمة، وإن كان هذا قد أدى - فى أحيان قليلة - إلى نوع من التطرف فى الصورة اللفظية مما جعلها أقرب - فى بعض الأحيان - إلى الغائية التى يرمى إليها الشاعر فأصبحت - عندئذ - أقرب ما تكون إلى الصورة فى الشعر البرناسى فى العصر الحديث، تلك الصورة التى تعد «وصفية حيث يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعى، أو تجاه الموضوع الذى يعالجه بوصفه شاهدا على ما يرى، وكأن شعره مرآة تتراءى فيها الأشياء كما هى، أو كأنه متفرج يصف لك فى أمانة دقائق ما عرض له، فالصورة فيه مقصودة لذاتها، والوصف عنده لذات الوصف»⁽²⁾.

---

(١) د. نجيب البهبيتى. أبو تمام / ١٧٥

(٢) د. محمد غنيمى هلال. البرناسية. م. المجلة ع ٣٣، سبتمبر ١٩٥٩ / ٨٤

ولكن هذا لا ينسحب - كما قلنا - إلا على قليل جدا من صور مسلم، تلك التى يصعب تمييز وظيفتها، إذ تراه وقد حقق فى الكثرة الغالبة من صوره وظائف هادفة منها الجمالى ومنها الاجتماعى، ومنها الزخرفى، وكل منها يحمل من القيم التى عاشها الشاعر فنيا من حضارية وتراثية وذاتية، وسيأتى تفاصيل ذلك فى دراسة وظيفة الصورة فى شعره.

وصحيح أن مسلما تمسك بالصورة والشكل، وعنى بإحكام شعره، وحسن نسجه، محاولا تحقيق الانسجام بين أجزاء الصورة الجزئية حتى تتآزر مع أخواتها، لترسم معها الصورة العامة، ولكنه مع كل هذا لم يفقد عنصر الموضوعية فى صوره مما حقق لها وظائف مختلفة ستأتى فى موضعها أيضا من هذه الدراسة.

كما عبر من خلال الصورة عن مشاعره، متخذا من الواقع الاجتماعى أداة يبسط عليها هذه المشاعر، ويعرض صوره على وقائعها لإكسابها طابعا أكثر إنسانية، ليتلقاها الجمهور بعد ذلك فيستنبط منها ما تحمله من دلالات، ومن خلالها ارتبطت عنده الوسيلة بالغاية، فأتت خصيصة من خصائص تصويره الفنى العميق.

ففى صوره الخمرية - مثلا - تراه يلح على تصوير تهالكه على الخمر، وولعه بها، وقد سبق إيراد نماذج دالة على ذلك، وإن كان هذا التصوير عنده قد بلغ ذروته فى قصيدته المشهورة:

أدِيرا عَلَىَّ الرَّاحَ لاَ تَشْرَبا قَبْلِى ولاَ تَطلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلَتِى ذَحْلِى (١)

وهى صورة تستند أساسا إلى فلسفته من ناحية، وإلى اهتمامه بلغته من ناحية أخرى، ففى الناحية الأولى حاول أن يصدق مع نفسه فى تصوير مجالس الخمر والندماء، وفى الناحية الثانية أبدع فى الموسيقى، واستخرج منها النغم الذى ساعده فى رسم صورة أكثر تجاوبا مع تيار الحضارة، ولم يتحرج فى كل ذلك من استخدام البديع، مما أضفى على صوره جمالاً وزخرفًا ورونقًا خاصًا.

---

(١) الديوان / ٣٣

صحيح أن مسلما لم يكن المبدع الأول للصورة الخمرية، نظرا لما كان بينه وبين أبى نواس من علاقات جعلت كلا منهما يتطلع إلى الآخر إعجابا أو حسدا له، مما حدا ببعض القدماء إلى تسجيل طبيعة هذه العلاقة بينهما فقال المرزبانى: «والقول فى مسلم يشبه القول فى أبى نواس إلى حد، ولقد كانا يجتمعان فيتحاجان فى شعرهما»(١)

ولكن كل هذا لا ينفى تضويع مسلم لقدراته على التجديد دون أن يقف الجديد حائلاً أمام إبداعه التصويرى، ففى الصورة التى سبق ذكرها مثلا لا تخفى روحه الخمرية التى يبثها قوله فى موضع آخر.

هَاتِ اسْقِنِى طَالَ بِىَ الحَبْسُ   مِنْ قَهْوَةٍ بَائِعُهَا وكْسُ
زقة الدارِ رُصافِيَّة   أغْلَى بِهَا الشَّمَّاسُ وَالْقَسُّ
كَأنَّهَا فِى الكأسِ ياقُوتَةٌ   وَهْىَ إذَا مَا مُزِجَتْ وَرْسُ (٢)

ومع هذا لا تخفى روحه المتفردة فى صورته التى رسمها فى هذه الأبيات وأجملها فى البيت السابق، فإذا به يبنيها من أفعال أربعة يطلب من صديقيه أن «يديرا» عليه الراح، وأن «يسألا» الخمر عن أمره وينهاهما عن أن «يشربا» قبله، أو أن «يسألاه» عن أمره، كما يأتى بالترادف بين «الخمر» و «الراح» ليخلق فى النهاية صورة جديدة، أدواتها هذه الكلمات المحددة التى تتخلق بين يديه من مادة متقاربة، يستغلها فى أداء أكثر من معنى، بل يشكل منها صورة كلية قائمة على الحركة بين الأمر والنهى، والتساؤل، والتشخيص، أليس هذا جديرًا بإبراز تفرد مسلم فى هذه الصورة التى لا تخفى فيها روح النواسى؟

وفى صورته الغزلية كذلك تظهر ملامح التشكيل الجديد الذى يستغل فيه معطيات الحضارة، فيشبه عينى صاحبته بالراح، وحديثها بالريحان، ولون خديها بلون الورد فى قوله:

عَيْناكِ رَاحِى وَرَيْحَانِى حَدِيثُكِ لِى   وَلَوْنُ خَدَّيْكِ لَوْنُ الوَرْدِ يَكْفِينِى

---

(١) الموشح / ٢٨٣

(٢) الديوان / ٢٧٩

إذَا نَهَانِى عَنْ شرب الطَّلاَ حَرَجٌ   فَخَمْرُ عَيْنَيْكِ يغنينى ويُجْزِينِى (١)

فيأخذ من مواد عصره الراح والريحان والورد وخمر الطلا، ويركب الصورة من تجاور الكلمات مثل «الراح» و «الرياحين»، ويجعل عذوبة كل منهما خاصة بشىء فى محبوبته، فعيناها هما الراح، وحديثها هو الريحان، ولون خديها هو لون الورد، أليست كل معطيات هذه الصورة وليدًا طبيعيا لحضارة العصر ؟ بل إن طريقة الشاعر فى تشكيل الصورة ذاتها جماليا يعد خلقا جديدا بعيدا عن التأثر بالتراث إلا من خلال إبداعه وابتكاره الفردى؟

وقد سبق الحديث كذلك فى وصف مسلم لطيف الخيال، وافتتاحه بعض قصائده به، وتصوير سعادته وسعادة صاحبته بزيارته، وكيف راح يداويها من السقم، ثم يفارقهما، فيهيج الأسقام لديهما بعد انتهاء الليل فيقول:

طَيْفَ الخَيَالِ حَمِدْنَا مِنْكَ إلْمَامَا   دَاوَيْتَ سُقْماً وَقَدْ هَيَّجْتَ أسْقَامَا
بتنا هُجُوداً وَبَاتَ اللَّيْلُ حارِسنا   حتَّى إذَا الفَلَقُ اسْتَعْلَى لَهُ نَامَا
قَدْ قُلتُ والصُّبْحُ عِنْدِى غَيْر مُغْتَبطٍ   مَا كَانَ أطْيَبَ هَذَا اللَّيْل لَوْ دَامَا
وَلاَئِمٍ فِى هَوىَ « أرَوْى » وَصَلْتُ لَهُ   حبلُ الخَلِيع بِحَبْلِ اللَّهْوِ إذْ لاَمَاَ (٢)

فيصوغ التشكيل جديدا، وإن كان قد سبق إلى المضمون عند كثير من أسلافه الذين اتخذوا من طيف الخيال موضوعا لصورهم، فهو يجدد فى الصنعة الشكلية، فيطابق بين «داوى» و «هيج» وبين «حارس» «نام»، وهو يشخص الصباح الذى جاء غير مغتبط ليقضى بانتهاء ليلهما، وهو يخلص من كل ذلك إلى تحقيق الجديد فى التشكيل الجمالى لهذه الصورة الكلية.

وفى صورة الممدوح التى هى أقرب إلى النمط التقليدى الموروث، لا تخفى فيها محاولاته للتجديد فى إبداع ما يعد حيا فى عصره فراح يبحث عن صور لم يسبق إليها ليضفيها على ممدوحه كقوله فى يزيد بن مزيد:

---

(١) الديوان / ٣٤٤
(٢) الديوان / ٦١ - ٦٢

لاَ يَسْتَطِيعُ « يَزِيدُ» مِنْ طَبِيعَتِهِ   عَن المنية والمعروف إحْجَامَا (١)

وقوله:

تَمْضِى المنايَا كَماَ تَمْضِى أسِنَّتُهُ   كَأنَّ فى سَرْجِهِ بَدْراً وَضِرْغَامَا (٢)

أى أن يزيد لا يستطيع من طبيعته انصرافا عن اقتحام المنية فى الحرب، بالضبط مثل عدم استطاعته أن يعدل عن العطاء، وقد أعجب الآمدى بهاتين الصورتين وسجل لمسلم سبقه فيهما (٣).

وبذا جاءت عنده تشكيلات جديدة فى التصوير، اقتحم بعضها ميدان القدماء فى تناول أغراضهم بلغة العصر، وصبغته الحضارية الممثلة فى البديع بمختلف ألوانه، واقتحم بعضها الآخر ميدان الحضارة حين عبر عن حياة الشاعر وحياة معاصريه على حقيقتها دون الاستناد إلى صور تراثية، هى فى حقيقتها وليدة عصر آخر مختلف.

ألا يحق لمسلم بعد ذلك أن نشهد له بالجدة فى التصوير فى موازاة ما شهد له بعض القدماء من أنه قد أتى ببعض الصور والمعانى التى لم يسبق إليها؟

* * *

---

(١) الديوان / ٦٥

(٢) الديوان / ٦٥

(٣) الموازنة: ١/ ٨٦

الفصل الثالث
توظيف الصورة الفنية
فى شعره

أ - البعد الزخرفى .

ب - المستوى الجمالى .

جـ - الدلالة الاجتماعية .

د - النمط الذاتى .

وظيفة الصورة

لم تكن الصورة الشعرية شيئا جديدا ، أو بدعة فنية ترتبط بشاعر معين دون غيره من الشعراء ، أو عصر معين دون غيره من عصور الأدب ، فقد أقام الشعراء معانيهم اعتمادا عليها منذ القدم ، ومن هنا تبدو أهمية طبيعة الاستخدام الفنى لها ، ذلك أن هذه النوعية من الاستخدام تعد معيارا يساعد على تحديد مكانة الشاعر ، واستكشاف موقعه الفنى بين أقرانه ومعاصريه ، وهذه الكيفية لا تتنافر مع مسيرة تيار الشعر الذى يختلف باختلاف العصور من حيث طريقة استخدام الصورة ، وذلك بناء على المرحلة التى يعيشها الشاعر حيث يرتبط فيها بملامح شكلية ، قد تتخذ شكل قيود عند بعض من الشعراء ، وقد يتحلل منها بعضهم ، فهى غير ملزمة لكل شعراء العصر ، أو لشعراء أكثر من عصر أدبى .

وتتدرج الصورة فى سلم التقويم الفنى ، وقد سبق أن استعرضنا هذه المسألة فى توزيع صور مسلم بن الوليد بين التشبيه والاستعارة والتشخيص مثلا ، ومعروف أن هذه الأنماط البيانية قد تطورت عبر مختلف العصور الأدبية ، ابتداء من العصر الجاهلى الذى اعتمدت صوره – فى مجملها – على الحس والمنظور المادى وانتقالا بعد ذلك مع الشعراء العرب ، وهم يجتهدون فى تطوير الصورة الشعرية ، ومن ورائهم نقاد الأدب يرصدون حركات التجديد والتغيير فيها ، ويستمر التطور حتى يصل إلى مرحلة يتهم فيها الشعراء بالإسراف فى المبالغة إلى الحد الذى جاءوا فيه بالصورة الشعرية غاية فى ذاتها ، بل إن الشاعر قد يسخر العملية الشعرية كلها من أجلها .

وهكذا لم تكن الصورة الشعرية – فى حقيقتها – خالدة خلودا أبديا فى عمل ما بقدر ما يمكن أن نزعم أنها قد تمنح – من خلال العمل الفنى ذاته – خلودا زمنيا، يرتبط بذوق معاصرى مبدعها ، سواء فى ذلك الشعراء والنقاد ، ومن هنا

تأتى أهمية تحديد دراستها عند شاعر معين فى عصر بعينه ، فربما تسمح مثل هذه الدراسة بإبراز الجهد الفنى الذى بذله الشاعر نفسه فى إبداع الصورة ، ومدى ما وفق إليه فى تحميلها من مظاهر صدق التجربة إلى جانب هذه القدرات الفنية المتميزة .

ولا يغتفر للشاعر بسهولة أن يتلاعب أو أن يتطرف بمثل هذه الصور الشعرية إلى الحد الذى يسخرها فيه لتكون رمزا لتجديده ، أو إشباعا لرغبته فى المنافسة، مما يحيد عن تحقيق هدفها الوظيفى لتصبح مجرد زينة أو زخرف ، أو تزيين للمشهد الذى يصوره أو يحيا معه ، إذ لا شك أن المستوى الفنى للشاعر يبدأ فى الانحدار ابتداء من تلك المرحلة .

ومن هذا المنطلق يمكن التقريب بين مصادر الصورة عند الشاعر وبين وظيفتها على اختلاف درجاتها فى الأداء الفنى ، ابتداء من كونها زخرفا باهتا لا قيمة له فى القصيدة ، إلى كونها ذات وظيفة جمالية تحمل إلى المتلقى من طاقات الإبداع الفنى للشاعر ما يمنحه من النشوة والمتعة حسا جماليا ، إلى الوظيفة الاجتماعية التى يلتزم إزاءها الشاعر بمعالجة تجربته الشعورية بمعناها الإنسانى الشامل المرتبط بحياته كجزء من مجتمعه وبيئته ، إلى الوظيفة الذاتية التى تؤكد أهمية - بل ضرورة - انطلاقة صورة معينة من تجربة شاعر بعينه ، « فلقد مر الإنسان عبر القرون بنفس التجارب العاطفية والأخلاقية والمادية ، وتناوبته أحاسيس اللذة الطاغية والألم ، ومرت به لحظات النصر والهزيمة ، والعظمة والخيبة ، وواجه عين المشاكل الإنسانية ، وظل يسأل نفسه نفس الأسئلة ، ولقد تبين له أنه يعانى من نفس الصراع العاطفى والأخلاقى فى علاقاته مع نفسه ومع الآخرين ، وما كان ليتسنى لنا معرفة ذلك لولا أن نفرا معينا من بين ملايين الرجال فى كل العصور كانوا يحسون فى أنفسهم بتلك القوة القهرية التى كانت تدفعهم دفعا لكى يعبروا فى صور بلاغية عما يعتمل فى نفوسهم من أحاسيس ، وكانوا بما يتكلفونه من اختيار وربط وصياغة يخلقون من تجاربهم عملا فنيا واعيا ، ذلك أنهم كانوا يسلطون الضوء على جوانبهم المتعددة ، ويظهرونها فى صورة متباينة ،

مفردين بذلك مميزاتها الخاصة مضفين عليها شكلا محددا ، محققين كل ذلك عن طريق اللغة » (١) .

وفى هذا الإطار دار الشاعر القديم حين حاول أن يرسب تجربته ليبرزها فى صورة شعرية لا تقف وظيفتها - فى شكلها المثالى - عند حد التزيين والزخرف ، بقدر ما تمتد لتحقيق وظائف كثيرة ومتنوعة .

وفى رواية الصورة عند مسلم من هذه الناحية تبين لنا - من قبل - كيف وصل به الأمر - أحيانا- إلى - حد الولع بها فى ذاتها ، وإن كانت قد استخدمت عنده - أحيانا أخرى - أداة للإقناع الذهنى ، والتأثير العقلى عن طريق تصوير فلسفته فى حياته .

وهكذا تبدو أهمية دراسة الصورة فى التركيز على توصيف وظائفها المتعددة ، وذلك فى ضوء المسلمة النقدية التى تقول إن الشعر كله يستعمل الصورة، ليعبر من خلالها عن تجارب أصحابه ، حين ينقل ما وراءها من دلالات فى شكل فنى يتميز بالوضوح والتفصيل فهى عنصر من بين عناصر أخرى كثيرة تتعانق فى إطار فنى واحد ، حيث تشارك متتابعة فى تنمية العمل الفنى تنمية داخلية » (٢).

كما تبدو أهمية دراسة الصورة أيضا من استيضاح بعض الحقائق التى ترتبط بوظائفها ، وإن كان ذلك قد يسمح للبعض بتوجيه الاتهام إلى هذه المنطقة من الدراسة بأنها إنما تعنى بالشكل فحسب ، وهى فى الحقيقة أعمق من هذا المستوى بكثير ، إذ إنها لا تقف عند جرس اللفظة أو الانسجام الموسيقى ، خاصة إذا أدركنا أن الصورة « جزء من مبنى القصيدة ، ولابد أن ندرسها مع الأجزاء الأخرى التى يتكون منها هذا المبنى ، وفى هذه الطريقة لا تزال كل قصيدة صالحة لأن تنقد دون نظر إلى مادتها وموضوعها ، وهذه اللفتة الأخيرة مسألة شائكة ، ولكن حتى هذه تستطيع دراسة الصورة أن تكشف عن تفاهتها أو أهميتها فى كثير من الأحيان » (٣) .

---

(١) إليزابيث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه / ١٧.

(٢) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ٢١٧ .

(٣) د . إحسان عباس . فن الشعر / ٢٣٩ .

فالصورة فى جوهرها ثمرة من ثراء الفكر وغنى التجربة ، وهى تحاول عن طريق الإيضاح الفنى أن تكشف عن أبعاد هذه التجربة الاجتماعية ، ثم الإنسانية الشاملة .

وهى – أى الصورة – فى شمولها لجميع الأشكال المجازية إنما تعد إبداعا من نتاج القوة الخالقة ، فالاتجاه إلى دراستها يعنى الاتجاه إلى روح الشعر ، وقد تعين دراسة الصورة مجتمعة على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى للقصيدة . والصورة فيها من قدرة الشاعر ما يصرفنا عن ظواهر المحسوسات إلى وقع الموصوفات فى النفس والخاطر ، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره ، ويمتلئ بها وعيه ، ولا يصدر عن تلفيقات الظواهر والأشياء .

كما ترتبط الصورة بالفكرة فلها بها علاقات وثيقة ، فهى إما أن « تقررها بالتبرير والتوضيح والشرح والتفسير ، أو تزينها بالتزويق والتحلية والزركشة ، وتتفق الوظيفتان معا فى أنهما لا تنشران على المعنى ظل دلالة فائضة ثم تفترقان ، بحيث تؤدى كل منهما مهمتها : فالوظيفة الأولى ترتبط بوظيفة الشاعر الاجتماعية التى كانت تلزمه أن يتحمل الأسباب ، ويقدم المعاذير بين يدى غيره ، كما ترتبط بالفكر المنطقى الذى كان يحكم الشعر بقيمه ، وترتبط ثالثة بحاجة الإنسان إلى تبرير الفعل أو الإقناع به » (١) .

وترتبط وظيفة الصورة فى مجملها بوظيفة الفن الذى يعد وليد الطاقات الفعالة للجنس البشرى ، حيث يساعد على تكيف الإنسان مع حضارته التى ينتجها « فلا جدال فى أن الأدب نفسه يستفيد حين يسهم فى قيم الحياة عن طريق التكامل الاجتماعى ، فإذا كانت التجربة هى موضوع الأدب الحقيقى ، فإن إغناء التجربة وتحسينها سيعودان على الأدب بالنفع المباشر ، فتتجه نحو تحقيق ذاته كفعالية ، وذلك يستصحب إطلاق فعاليات أخرى من عقالها » (٢) .

فالتعبير عن التجربة أمر ممكن بدون أخيلة أو تشبيهات ، ولكن الشعر يصبح – عندئذ – مجرد كتلة جامدة تفتقد الحياة التى لا يمنحه إياها إلا تلك الصور

---

(١) نعيم اليافى . الصورة الفنية فى الشعر الحديث / ١٤٧ .

(٢) روى كادون ، الأديب وصناعته / ٢٣.

المجازية التى تجمع بين التصوير والإيقاع ، فى حين تحرص على حسن استخدام الألفاظ مع إتاحة الفرصة للخيال للانطلاق بقدر كبير من الحرية التى يتميز بها الشاعر عن سواه .

فالخلق الشعرى - على هذا الأساس - محاولة لا تبدأ من عزلة ولا تعيش فى فراغ ، وكذلك الصورة ، وهى ثمرة لهذا الخلق - لا يمكن لها أن تنشأ فى عزلة ، بل إنها تعيش فى نطاق من العلاقات المتداخلة « فهنا الناظم وهناك إزاءه « سر الكون» أو « تعقيد العالم» ، ولابد من الرمز الذى ينبثق كما تنبثق فينوس من البحر بقوة حركتها التلقائية ، نجد هنالك صورة ، قصيدة تتحقق فى المدى الذى ننظر إليه جميعا ، المدى ما بين أنفسنا والعالم من جهة أخرى » (١) .

وانطلاقا من ضرورة تأمل مجالات الأداء الوظيفى للصورة لا يمكن أن نتصور الحياة بدونها إلا أن تكون ملساء باهتة الملامح ، بل إن النفس الإنسانية لا تستطيع أن تعبر - عندئذ - عن الإدراك والانفعالات ، أو تبرز العاطفة لارتباطها فى ذلك بالتصوير الشعرى الذى يرينا حالة هذه النفس فى انفعالاتها وعواطفها ، ويعيننا على الاحتفاظ لها بتفردها وتميزها وأصالتها ، بل تنمية هذه الأصالة مع زيادة وشائج الصلة بينها وبين جمال الكائنات فى الحياة « فالشاعر العظيم مكتشف عظيم فى عالم الجمال والوجدان ، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة ، ليست نظرته وليدة المنطق أو العلم ولكنها وليدة الحدس ، وليست أداته هى التحليل والتركيب بل هى الخيال المصيب» (٢) .

فالتجربة الشعورية من خلال هذا القصور تثير انفعالات خاصة ، لا تستوعبها إلا صور شعرية فى تعبير شعرى ، وقد لا يستطيع صاحبها أن ينظم ، فيعبر عنها نثرا ، ولكنه حتى فى هذه الحالة لا يستغنى عن الصور والظلال التى تعد ميزة كبرى يتمتع بها العمل الفنى ، ويبقى للشعر إزاء هذه الصور ميزته التى يتفرد بها من الإيقاع القوى المنسق ، ومن الصور والظلال التى لا تبعد عن

---

(١) أرشيبالد مكليش . الشعر والتجربة / ١٥ .

(٢) صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القديم / ٢٠ .

المشاهد الطبيعية فى الحياة إلا بمقدار ما يبعثه فيها التصوير من حيوية ونشاط عن طريق الخيال الذى يساعد على استنفاد الطاقة الشعورية ، وتوصيل تجاربها إلى الآخرين « فالصور والظلال هى استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية الفائضة عن التعبير اللفظى المجرد »(٢) .

ويبقى للشعر - بداهة - أن مادته هى التجربة المحضة ، إذ ليس فى الحياة كلها أمر لا يجوز اعتباره تجربة لها قيمتها فى ذاتها ، « فالتجربة المحضة سهل تصورها فى الأمور التى يرجع فيها إلى الحواس أو إلى العاطفة ، بيد أنها كثيرا ما تكون أيضا فى الأمور التى يرجع فيها إلى العقل أو إلى أية ناحية أخرى من نواحى الحياة »(٢) .

ويبقى على الشعر بعد كل ذلك أن يؤدى وظيفته فى أن يكون جميلا أو لا ، وهو ما لا يتأتى له إلا حين يجعل التجربة قائمة بذاتها من ناحية ، ومرتبطة بغيرها من التجارب الإنسانية فى نفس الوقت من ناحية أخرى ، فالصورة الشعرية هى التى توفر للتجربة هاتين الميزتين معا ، لأن الصورة لا يمكن أن يكون لها وجود إلا بصفتها تعبيرا عن تجربة معينة ، أو تصويرا لمادة محددة ، ففى الأولى يلعب الخيال دورا واضحا ، وفى الثانية غالبا ما تكون الصورة أقرب إلى الحواس ، وعلى هذا فإن الشاعر لا يتيسر له أن ينقل تجاربه - فى شكلها الكلى - إلا إذا اعتمد على الصورة ، لأنها تحافظ على كيان التجربة ، دون تجزئتها ، أو تفتيتها ، ومن هنا كان يتصور إمكانية عزل نوع من الشعر ، هو ذلك النوع المجرد من الصور ، والذى يسمى بشعر الفكرة استنادا إلى تجرده من فن التصوير الشعرى ، وإن أمكننا الرد على هذا التصور من كون هذا الشعر يأتى جيدا إذ إنه « له قيمته الفكرية والإنسانية، ولا تملك أن تلقى به إلى البحر لأن إلقاءه خسارة على الفكر البشرى ، ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الإيقاع ، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ، ما يحرك مشاعرك ويهز وجدانك . إن الذهن وحده هو الذى يتلقى هذه الدراسات ،

---

(١) سيد قطب . النقد الأدبى / ٥٦ .

(٢) لاسل آبر كرمبى . قواعد النقد الأدبى / ٢٧ .

والملاحظات ، والتوجيهات ، بلا انفعال شعورى ، لأنها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك ، وليست المسألة أنها حكمة ، فالحكمة قد تجئ ثمرة انفعال شعورى فتصدر حارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر فى درجتها بلا معارضة ، والصورة تكشف عن بعض صفات نوعية حين تخلق لها جوا فنيا ، وهى تنقل المشاعر عن طريق الوصف التفصيلى ، مما يجعلها أكثر جلاء ووضوحا » (١) .

فالشعر الغنائى - طبقا لدلالة هذه ا مقولة - يعتمد أساسا على الصورة ، ابتداء فى ذلك من الصورة الجزئية التى قد تعجز عن أداء وظيفتها وحدها إلا بالتفاعل قريناتها من الصور الأخرى ، ومعنى هذا أن للصورة موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، وتبعا لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية ، تمنح الصورة قدرة على الأداء الوظيفى المتكامل فى نطاق هذه الوحدة ، وهنا تتداخل قدرات الشاعر مع روحه الداخلية حين يدرك قيمة وحدة المجموع الكلى للصور ، دون أن يتنافر ذلك مع وظيفة الأجزاء « فالصورة الشعرية العضوية وسيلة للكشف عنالحقائق النفسية والخلجات الشعورية عن طريق الحدس والخيال ، فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما تحيا الروح فى الجسم » (٢) .

وعلى هذا يتسع مجال الصورة الشعرية فلا يقتصر على العالم الخارجى فقط ، بل يمتد ليشتمل أيضا على الوجود الداخلى للشاعر ، وكأن الشعر بذلك يصبح عملية تفهم الشاعر نفسه للوجود ، كما تنعكس فى نفسه ، وذلك اعتمادا على حسن اختياره من وقائع هذا الوجود ما يتناغم مع مشاعره وتجاربه ووجدانه «ولهذا كان لابد من وجود العنصرين معا فى الشعر ، العالم الخارجى والعالم الباطنى ، بل إن الحديث عنهما باعتبارهما عنصرين تعوزه الدقة ، ففى القصيدة الجيدة لا يستطيع المرء أن يفصل بين ما هو العالم الخارجى وما ينتمى للعالم الباطن » (٣) .

---

(١) Caroline Spergeon .Shakespeare's imagery and what it tells us .p . 9 .

(٢) د محمد غنيمى هلال . الصورة الشعرية . م. المجلة ع ٣٢، أغسطس ١٩٥٩ .

(٣) د . محمد مصطفى بدوى . الذاتية فى الشعر م. الآداب ع ٨ س١ نوفمبر ١٩٥٦ ص ٨ .

وليس العالم الخارجى أفكارا وصورا متقاربة دون تدخل الشاعر إذ إن هذه العلاقات الوثيقة المتبادلة بين الأجزاء هى رهن بهذا الشاعر أو ذاك ، إذ إنها تنتظره بكل قدراته الفنية كى يكشف عن حقيقة العلاقة بين الجزء والكل عن طريق نوع من النمو فى التصوير يحتفظ للشاعر بشخصية فى الصورة ، كما يحتفظ لكل صورة جزئية بشخصيتها النامية داخل الإطار الكلى الشامل ، وعندئذ تصبح الصور نسيجا موحدا بعد أن كانت أشبه بخيوط متوازية » (١) .

ويستغل الشاعر هذا الإطار ليقدم من خلاله دلالة معينة ، أو معنى محددا ، أو وجهة نظر خاصة ، أو رؤية ذاتية للوجود ، وسنده الرئيسى فى كل ذلك هو البناء الفنى حين يتأثر ويؤثر ، ويتفاعل ، ويتداخل مع التجربة مشكلا منها صورة فنية كاملة ، يجب أن تدرس كاملة مهما تعددت أجزاؤها ذلك أن دراسة قطاع واحد من العمل الفنى، أو فصله عن بقية القطاعات لا يلقى بالضوء الكافى على طبيعته ، سواء أردنا من دراسة الصورة أن نصل إلى طاقات الكاتب وفنه فى الأداء ، أو محاولة تلمس أبعاد شخصيته أو حياته من ورائها فلابد من إدراك كل ما حولها من حقائق وأخبار ومعطيات فنية تتشكل منها الصورة ، ذلك أن « النظام الاستعارى العام يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات » (٢) .

ومن هنا يصبح عبثا أن نفصل فى مقاييس التصوير بين النظام التشبيهى والنظام الاستعارى إلا بمقدار ما يكشفه كل منهما من العلاقات الجديدة بين الأشياء مما يزيدها جمالا ، خاصة حين تسعى إلى الأداء النفسى الذى يعد جانبا هاما لا يمكن إغفاله فى زحام التصوير ، فمحاولة صبغ الصورة بحالة النفس تخلق منها لوحة كلوحة الفنان الحاذق ، كاملة الأصباغ والألوان ، محكمة الخطوط والأضواء ، وتدرجا مع هذه الوظائف المختلفة للصورة نبدأ باستعراض الصورة الزخرفية وكيف تعددت درجاتها عند مسلم بن الوليد .

* * *

---

(١) انظر د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ٢١٠ .

(٢) د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ١٤٧ .

(أ) البعد الزخرفى

حين يلح الشاعر على جانب المعنى فقط يصبح كل همه الاعتماد على التقرير والوضوح والمباشرة ، ويتبلور كل العبء الفنى فى توصيل التجربة بأسهل السبل وأوضحها ، وكأن الشاعر بذلك يتلقى معطيات الحياة من حوله ليرسلها إلى غيره دون تصوير فنى ، وهذه التقريرية تجعل عمل الشاعر أقرب إلى أن يكون نقلا حرفيا للوقائع أو تصويرا فوتوغرافيا يسجل عليه الملامح الخارجية الظاهرة للواقع دون محاولة لإبراز العلاقات بين الأشياء ، أو الغوص فى أعماقها ، وعندئذ يبدو الشاعر من ذوى النظرة الجزئية للأشياء إذ يراها من خلال بعد واحد دون سائر الأبعاد ، وهنا تصبح نظرته قاصرة عن مستوى النظرة الشمولية التى تنتظر من الفنان برحابتها واتساع مجالها .

وترتبط التقريرية أو المباشرة فى التعبير بأبسط وظائف الصورة الشعرية ، وهى وظيفة الشرح والتوضيح ، إذ يحرص الشاعر على إبراز المدركات الحسية فى شكل تقريرى واضح للتجارب الجزئية « فالتقرير وليد الإدراك الحسى والعقلى أو التفكير المجرد ، إذ يدرك الشاعر علاقات بين جزئيات حسية علاقات توازن وتكافؤ مصدرها التفكير العقلى الصرف ، ولذا نجد الشاعر يستجيب للعالم بكيانه كله أى بحواسه وعاطفته وفكره »(١) .

والشعر العربى القديم - فى جانب منه - شعر تقريرى تستخدم فيه الألفاظ بكل ما فيها من قوى تقريرية ، دون استغلال كامل لقدراتها الإيحائية أو طاقاتها التصويرية ، ومع هذا فقد بقيت لمجموعة من شعرائه القدرة على هذا الاستعمال الفنى التصويرى الذى تجاوز التقريرة الخاصة والمعنى الحرفى إلى الاعتماد على التصوير والإيحاء، وككل شعرائنا القدماء يقف مسلم بن الوليد حيث ترب بعض

---

(١) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربى / ٢١٠ .

صوره أقرب إلى المباشرة والتقرير ، فيها ملامح الإدراك الحسى وقسمات التفكير المجرد فى قوله عن نفسه :

وَلَسْتُ بِهَجَّاءٍ إذَا السُّيِّبُ رَاثَنِى   وَلاَ حَامِلٍ مَدحِى عَلَى غَيْرِ مَحْمِلِ (١)

فهو يريد أن يقرر أن ما يقوله من مديح إنما يبذله عن استحقاق ، وإذا ما أبطأ عنه ممدوحه فإنه ليس بالهجاء ، فهى صورة باهتة أراد منها أن يبرر موقفه من ممدوحيه ، وكأنه يريد من وراء ذلك إقناع المتلقى بتصديق كل ما يقوله فيهم .

ونمط آخر من التقريرية الباهتة فى تصوير جود ممدوحه فى قوله :

يَبَرُّ بِالجُودِ يَحْمِيهِ وَيَكْلَؤُهُ   كَأنُّه وَالِدٌّ يَحنُو عَلَى وَلَدِ (٢)

فهو يبر الجود ، ويحميه من أن يضيمه بالبخل ، ويحفظه ويعطف عليه ويشفق كالوالد حين يحنو على ولده ، ففى هذا التشبيه من البساطة ما فيه ، وهو أقرب إلى التقريرية والمباشرة القائمة على الإدراك الحسى والتفكير المجرد بعيدا عن التصوير أو الإيحاء الفنى .

وأجود من هذه الصورة صورة أخرى أعقبتها يقول فيها :

مُعَقِّرُ الكُومِ لِلأضْيَافِ لَيْسَ لَهَا   إلاَّ المَكَارِمِ مِنْ عَقْلٍ وَلاَ قَوَدِ (٣)

فهو يعقر النوق الكوم لأضيافه ، وما لها دية ولا قصاص ، وهو لا يبغى من وراء ذلك إلا أن يوصف بالكرم ، تلك الصفة التى اعتز بها العربى فى كل عصور الأدب . وكل ما يبذله الشاعر هنا أن يجعل المكارم هى الدية التى يريدها الممدوح من صنعه .

وانتقالا من نزعة التقريرية المباشرة إلى الجانب المشرق فيها - أعنى جانب الزخرف - نجده - أحيانا- لا يكاد يتعدى - من الناحية الوظيفية - إثارة الحواس بواسطة جماليات الزينة العارضة ، مما يبعث على اللذة والإمتاع المؤقت ، وقد اقتصر بعض شعرائنا على هذا المستوى مِنَ التزيين والتنميق ، بل إن بعضهم قد

---

(١) الديوان / ٣٢ . راثنى : أبطأ عنى .

(٢) نفسه / ٨٦ .

(٣) نفسه / ٨٦ .

راح يطنب ويستطرد انسياقا وراء نعوت كثيرة يضيف بعضها إلى المشبه وبعضها إلى المشبه به ، وكلها لا تتعدى أن تكون ألوانا زاهية تنمق الفكرة وتمنحها من الزركشة ما لا قيمة له فى الأداء الوظيفى للصورة ، فمن هذه الصور التى يبرز فيها الإطناب والاستطراد والزخرفة غير الهادفة قول مسلم :

سَلِ النَّاسَ إنِّى سَائِلُ اللَّهِ وَحْدَهَ   وَصَائِنُ عِرْضِى عَنْ فُلانٍ وَعَن فُلِ
إذَا رَكِبَ اللَّيْلُ الضِّعَافَ رِكِبْتُهُ   زَمِيلِى السُّرى والرِّدْفُ عَزْمِى وَمُنْصُلِى (١)

فمجمل الصورة فى البيت الأول أنه لا يريد أن يسأل غير الله وحده ويصون عرضه عن سؤال الآخرين ، وهو يريد أن يؤكد ذلك بأنه لا يقول ما يقوله إلا عن قوة ، ذلك أن الليل إذا غمر الضعفاء من الناس فلم يستطيعوا السرى فيه ركبه هو وصاحبه الذى لا يفارقه فى ظلمة الليل ، ويردفه فى ذلك عزمه وسيفه ، وكأنه يؤكد بذلك أنه إنما ترك سؤال الناس عن قناعة ورضا لا عن عجز عن المطلب ، فالزخرف هنا غير هادف فى البيت الأول حين يتلاعب بالسينات وأوزان الكلمات .

وفى صورة أخرى لرحلته إلى ممدوحه يقول :

حَتَّى إذَا الفَجْرُ استَضَاءَ أنَخْتهَا   لأذُوقَ نَوْمًا أوْ أصِيبَ مَلِيلاَ
واللَّيْلُ قَدْ رَفَعَ الذُّيولَ مُواشِكًا   بِرَحِيلِهِ سُلْطَانه لِيَزُولا (٢)

فالاستطراد هنا فى أداء نفس المعنى فى البيت الثانى بلا زيادة ، مما يفقده القيمة والهدف ، إذ إنه جاء بما أراد توصيله فى البيت الأول ، وهو أنه قرب الفجر أناخ ناقته ليستريح ، فلا داعى إذن لذكر كون الليل قد بدأ يرفع ذيوله وسلطانه ليزول ويبزغ الصبح ، إلا أن يكون ذلك تزيدا فى المعنى وإلقاء للصور بلا هدف فنى إلا التصوير فى ذاته ، دون أن يخدم المعنى أو يضيف إليه جديدا .

ويرتبط مقياس الجودة فى التصوير الشعرى بهذا المستوى التقريرى المباشر من حيث الوظيفة ، وهو يعتمد فقط على التميق والزخرفة مما يؤثر بدوره

---

(١) الديوان / ٣٦ .   (٢) نفسه / ٥٩ .

على القيمة الجمالية للشعر ، فالشعراء يرسمون الصور ، ويخلعون على الأشياء صفات ليست قائمة كلها فى حكم العقل ، ولكنها موجودة فى روح الأشياء ذاتها ، وهنا تصبح الصورة الشعرية وسيلة شعورية هامة للتعبير ، أما حين تعجز الصورة عن تحقيق مثل هذا الهدف الفنى فإنها تصير عندئذ « ممتعة فى ذاتها ، مزخرفة مزركشة ، لكنها لا تضيف جديدا إلى معانى القصيدة ، بل قد تضعف تلك المعانى ، فالصور الكلامية التى يستخدمها الشعراء ، إن أجيد استخدامها كانت أداة مفيدة فى أيديهم ، فبفضلها تشخص المعانى المجردة ، وتصب فى صور مرئية محسوسة، وبذلك تكتسب قوة ونصوعا » (١) .

فالشعر من شأنه أن يكون ممتعا - أو يجب أن يكون كذلك - فهذا أمر طبيعى بالنسبة له، احتكاما فى ذلك إلى التقاليد « فقد مرت فترات لم يكن فيها ما هو أعمق متعة من الشعر » (٢) .

وعند مسلم تظهر هذه الصور بكثرة واضحة فى مطالع قصائد المديح ، حيث يتخذ منها توطئة للثناء على ممدوحه ، والدخول إلى غرضه الأصلى ، فتأخذ شكل الذكريات التى مر بها الشاعر ، ويبدو ذلك واضحا بصفة خاصة فى تصويره لطيف الخيال ، على نحو ما نرى فى قصيدة له يمدح بها « هارون الرشيد » حيث يبدأ بقوله :

خَيَال مِنَ النائِى الهَوَى المتبعِّدِ سَرَى فَسَرى عَنْهُ عَزِيمُ التَّجَلُّدِ
فَبَاتَ يُناجى النَّجْمَ حَتَّى كَأنَّمَا يُخَالِسُ عَيْنَيْهِ الكَرَى لَيْل أرْمَدِ (٣)

ثم يستمر فى تصوير طيف الخيال ، حتى يخلص منه إلى المديح فى قوله :

إلَيْكَ أمِينَ اللهِ ثَارَتْ بِنَا القَطَا بَنَاتُ الفَلاَ فِى كُلِّ مِيثٍ مُسَرد (٤)

فهو فى الصورة الأولى يناجى خيال محبوبته النائية ، ذلك الذى زاره فى النوم ، وسرى إليه ليلا ، فسرى عن « صريع» عزيمة تصبره ، وبات يخاطب النجم ،

---

(١) تشارلتن . فن الأدب . ص ٧٩ .

(٢) روى كادون. الأديب وصناعته ص ٢٢٦ .

الميث : اللين من الأرض . مسرد : متتابع .

(٣) الديوان / ٦٩ - ٧٠

(٤) الديوان / ٧٣

كأنما يسارق عينيه كراهما ، فلم يعد يستطيع النوم ، وكأنه يتخذ من كل هذه الذكريات التى يصورها أداة يصل بعدها إلى موضوعه الأساسى ، مما يفقده قدرا من الصدق الذاتى والأصالة الفنية وفى نفس الوقت يضفى عليها طابعا تقليديا فى فكرة التخلص إلى المديح بعد مقدمات غزلية ، كان يمكنه فيها الاستغناء عن القديم ، وهو يختار الألفاظ ليبرز الصنعة السريعة فى المقدمة ، لعله يشوق جمهوره لتقبل مدحته بعد ذلك ، فتجىء السينات مكررة « سرى » « فسرى » «يخالس» « مسرد» ويأتى بالكلمات متشابهة أوزانها « القطا » « الفلا» « الكرى » «الهو» » ، وهى تتناغم موسيقيا أيضا مع الأفعال « سرى» « فسرى» ، فتصويره اللفظى الزخرفى هنا أداة لما يليه فى القصيدة مما قد يؤثر على قيمته الفنية .

وفى قصيدة أخرى فى مدح « يزيد بن مزيد الشيبانى » يفتتحها أيضا بصور الذكريات ، وطيف الخيال قائلا :

طَيْفَ الخَيَالِ حَمِدْنَا مِنْكَ إلْمَامَا   دَاوَيْتَ سُقْمًا وَقَدْ هَيجْتَ أسْقَامَا
وَلائِمٍ فِى هَوَى « أرْوَى » وَصَلْتُ لَهُ   حَبْلَ الخَلِيعِ بِحَبْلِ اللَّهْو إذْ لاَمَا
عِنْدِى سَرَائِرُ حُب مَا يزَالُ لَهَا   تَذْكَارُ عَهْدٍ وَمَا يَقْرِفْنَ آثَامَا
لَولاَ « يَزِيدُ» وأيَّام لَهُ سَلَفَتْ   عَاشَ « الوَلِيدُ» مَعَ الغَاوِينَ أعْوامَا (١)

حيث يستغل صور الذكريات أداة للوصول إلى التصوير الفنى لممدوحه ، دون أن يضفى عليها قدرا كافيا أو صادقا من تجاربه الذاتية الحقيقية . ومن ثم نراها تتسم - غالبا - بالبساطة والسطحية والبعد عن المكابدة الحقيقية . زد على ذلك تسخيره لما فى الصورة من زخرف فى التمهيد ، لما يرد من صور بعدها ، فهو يكرر السينات أيضا فى « سقما » « أسقاما» « سرائر» « سلفت» وحرف الهاء فى «هيجت » « هوى » « اللهو» ، وبين الألفاظ المكررة حروفها تناقض المعانى فى «الأسقام» و« السرائر» أو « هيج الأسقام» و« حمل حبل الخلاعة أو حبل اللهو» . فلم يأت كل ذلك إلا تشويقا لتلقى الصورة التالية التى أراد أن يرسمها ليزيد .

ولعل من باب التطرف فى الأحكام النقدية أن نسلب الشاعر حقه فى

---

(١) الديوان / ٦١ - ٦٢ .

الزخرفة اللفظية أثناء تشكيل صورة من تشبيهات ، أو استعارات ، أو أن نصادر عليه رغبته فى التوسع فى هذه الزخرفة ، ولكن يبقى لنا أن نحاسبه على مدى جناية هذا الإسراف أو التطرف على تصوير التجربة الشعورية ذاتها ، و لا يتهيأ له ذلك إلا حين تصل المسألة إلى مستوى من العجز عن التعبير ، وذلك باتباع الأسلوب المنطقى الموضوعى الذى يغطى عجزه فيه بالتنميق والنمنمة دون الاستناد فى كل ذلك إلى الإيحاء التصويرى الفنى الذى يتفاعل مع العاطفة الجياشة، فيجعل منها محورا للقصيدة ، وعندئذ تصبح مجموعة الصور أشبه بحطام تمثال أمام القارئ ، لا يثير فى نفسه ما أثارته التجرب فى نفس الشاعر ، وكأن المسألة لا تتجاوز استعراض مناظر مادية يكسوها غطاء رقيق من الزخرف والزركشة .

ويبدو لمسلم فى هذا المضمار باع واسع ، فعنده من الصور ما تختفى فيه العاطفة ، حين لا يستطيع أن يبثها الصورة ذاتها :

وَاهًا لأيَّامِ الصِّبَا وزَمَانِهِ   لَوْ كَانَ أسْعَفَ بالمُقَامِ قَضِيلاَ
سَلْ عَيْشَ دَهْرٍ قَدْ مَضَتْ أيَّامُهُ   هَلْ يَسْتَطِيعُ إلَى الرُّجُوعِ سَبِيلاَ
لَوْ عَادَ آخِرُه كَأوَّلِ عَهْدِهِ   فِيمَا مَضَى لَمْ أشْفِ مِنْهُ غَلِيلاَ (١)
ولَرُبَّ يَومٍ للصِّبَا قَصَّرْتُهُ   بِالمُلْهِيَاتِ وَقَدْ يَكُونُ طَوِيلاَ

فتكرار السينات والهاءات يبدو أيضا جزءا من زخرفة اللفظ هنا « أسعف» « سل» ، « يستطيع » « سبيلا» ، « واها » « هل» « دهر» « عهد» ... ثم تكرار عودة الضمير على الدهر « أيامه» « آخره» «عهده» منه ، وكذلك عودته على ا لصبا « زمانه» « قصرته» .. حيث يستطيب أيام الصبا ، متمنيا أن يسعفه المقام بالاستمرار فيها ، وألا يحرمه الدهر عودة إليها ، تلك الأيام التى قصرها عنده كثرة المهليات ، فعاطفة الشاعر هنا لا يرسلها من خلال بيت واحد ، بقدر ما تكمن بين الأبيات كلها حين تتعانق جميعا ، فتنبثق من بينها انفعالاته ممثلة فى أمانيه لعودة الأيام ، وتذكره ما قضاه منها ، فمضى سريعا فى شبابه ، وفى الصورة من الاستطراد ما يخدم هذه الانفعالات الكامنة بين الصور ، ويساعدها على الخروج من بينها .

---

(١) الديوان / ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ .

ويبدو ضروريا للدارس ، حين يصل إلى هذه الزاوية فى درسه الصورة التزيينية بصورها ا لفنية عليها حول إمكانية اعتبارها ذات وظيفة أم لا ، من ذهه التساؤلات : ما أهمية هذه الصورة من حيث علاقتها بحياة الفنان فى مراحلها المختلفة ؟ وما صلتها بحاجاته العميقة ورغباته ؟ وبعلاقته بمعاصريه ؟ وبطبقته ؟ وبحياته الاقتصادية وبمجتمعه ا لكبير ؟ وإذا لم تجب صور الشاعر عن أى من هذه التساؤلات فقد سقطت فى حمأة الزخرف اللفظى غير الهادف ، وعندئذ قد تقتصر على التمميق ، وهذه هى أدنى الوظائف التى يمكن أن نتلقاها من التصوير الشعرى أو نتوقعها منه .

ويبدو اقتصار بعض الشعراء على ر ؤية صور القصيدة على أنها مجرد زينة تمنحها قدرا من الجمال بمثابة داء لدى أصحابه مما يحتاج إلى معاناة راسخة لمعالجته ، لأن هذه الرؤية تجعل من الصعب أن نطلق على الصورة أنها « شاعرية» أو حتى أنها جميلة ، وعندئذ يحتاج - بنوع من التدفق - إلى تحديد الدواء الذى يعالج مثل هذه السطحية فى التصوير ، وعلى النقيض من ذلك ، فإن البعض يلمح الصورة كبناء فنى عضوى قائم فى القصيدة ، دون تزيين أو زخرفة ، ذلك أن الصور قد لا تكون زينة ، ولم يقصد الشاعر بها أن تكون زينة . إنها ليست جميلة ، ولم يقصد الشاعر أن تكون جميلة ، إنها عناصر فى القصيدة ، عناصر فى بنائها ، ويجب أن تقرأ بهذا المفهوم» (١) .

ومن هنا يمكن للشاعر أن يجيد فى أسلوب معالجته مرتين فى الصورة : مرة حين يأتى عنده الزخرف غير متعمد ، فيكون له وقع فنى خاص ، وأخرى حين ترتبط الصور عضويا ببناء القصيدة ، وما يوجد بداخله من معان . من مثل هذه الصور قول مسلم :

قَوْمٌ إذَا حَمِىَ الهَجِيرُ مِنَ الوَغَى ... جَعَلُوا الجَمَاجِمَ لِلسُّيُوفِ مَقِيلاَ
إذْ لاَ حِمَى إلاَّ الرِّمَاحُ وَبَيْنَهَا ... خَيْلُ يَطَأنَ بِقَاتِلٍ مَقْتُولاَ
وَلَقَدْ وَقَعنَ بِأرْضِ« كَابُلَ» وَقْعَةً ... تَرَكَت إلَيْهَا لِلغُزَاةِ سَبِيلاَ (٢)

---

(١) أرشيبالد مكليش . الشعر والتجربة / ٦٧ .

(٢) الديوان / ٦٠

فهو يركز هنا على الزخرف تركيزه على أداء المعانى ، ويبقى عنصر النقص فى الصورة فى انفصالها عن ذات الشاعر ، فالنموذج التصويرى هنا يؤكد المعنى اعتمادا على تكرار الحاءات والجيمات « جعلوا » « الجماجم » « الهجير » ، والحاءات «حمى » « لا حمى » « الرماح » والصورة تستعرض شجاعة الممدوحين ولذلك يهتم الشاعر بتفصيل الأماكن التى تبرز فيها هذه الشجاعة من ظروف الهجير ، والوغى ، والجماجم ، والسيوف ، والرماح ، والخيل ، والقتلى ، لتنتهى من كل ذلك إلى تقرير حقيقة واقعة حين وقع الأعداء بأرض « كابل » وأيقنوا بانتصار ممدوح الشاعر ، فتركوا الطريق مفتوحا للغزاة .

وإذا بختام الصورة يكاد يخلو من ذلك الزخرف الشكلى ، ويقتصر على المعنى التقريرى المباشر ، الصورة كلها تبدو أطرافا مبعثرة ، يبعد كل منها عن ذات الشاعر أكثر من الآخر .

فالجمال المرغوب فى الشعر تحدده طبيعة النظرة إلى الشكل والمحتوى ، وليس إلى الشكل وحده ، فالشكل لا يستطيع أن يستقل بذاته عن المحتوى ، أو أن يتمتع بوصف جمالى بمعزل عنه ، إذ إن كلا منهما يعد نسيجا متداخلا مع الآخر من أجل تحقيق عنصر الجمال الذى يمنح القطعة قدرا من الإمتاع الفنى ، ذلك أن الجمال « حلية يضفيها من يعالج دواعى القول حين يشاء ، وكل النظرية الأدبية عند العرب تستند - عمليا - إلى هذا الاعتقاد ، فالمحتوى أو ما يسمى بالمعانى يرى شيئا قائما بذاته ، ويمكن أن يعرض بأساليب مختلفة » (١) .

وقد تأتى الصورة الشعرية - أحيانا - أكثر قربا إلى معالجة الشكل ، ولا يكون وراءها من المضامين أو المعانى ما يبدو ذا قيمة ، ذلك أن التطرف نحو الشكل وحده يبدو أمرا مكروها فى العمل الأدبى ، ومن هنا ينتقده بعض النقاد ، ويرفض أن يكون التزويق الجمالى « غطاء يستر » ما هو فارغ لا جدوى وراءه ، ولا يمكن أن ينهض بمثل هذا المحتوى .

وعلى النقيض من هذا الاتجاه ، استسلم البلاغيون القدماء لأحلام وأوهام

---

(١) جروبناوم : دراسات فى الأدب العربى / ١٢ .

تشيع تحللا من الواقع غريبا ، وتبنى واقعا آخر على أنقاضه ، فهم إذن لا يريدون الجدة فى الصورة مطلقة ، وإنما يريدون من وراء ما سموه « الاستطراف » إذكاء للغرابة والعبث بالعلاقات الطبيعية بين الأشياء ، وقد استرقهم الشعور بالتضاد الذى يخالف تماما ما نرجوه الآن من أن تكون الصورة تذكرة تلقائية بعلاقة كامنة بين الأشياء » (١) .

وليس معنى هذا أنهم كانوا يجهلون حقيقة الشعر من حيث كونه موسيقى وتصويرا ، ولكنهم جروا وراء فكرة الاستطراف والتلاعب اللفظى فى وقت كانت فيه الصور أقرب إلى النهج العقلى الذى يكسوه غشاء من الألفاظ المزخرفة المنمقة ، وهنا يلمع أمام الدارس ما ذهب إليه الرومانسيون فى كل المجالات حين ازدروا التعبير عن الأفكار ولجأوا إلى الاتجاه الحسى ، والتأثير اللونى والجرس العاطفى ، وإلى تلك الهالة التى تنتشر من موسيقى اللفظ ، ويتعذر تحديدها ، لكنها تنفذ فى القلب كما ينفذ العطر فى الفؤاد » (٢) .

وحين تقتصر الصورة الشعرية على مستوى التنميق والزخرفة فى أداء معنى نثرى ، يسهل نثر القصيدة ذلك أنها تفتقد - عندئذ - بناءها العضوى الحى الذى يخلق فيه الشكل المضمون ، ويخلق فيه المضمون الشكل ، ذلك « أن نثر القصائد بما فيها من صور شعرية شىء مستحيل ، بمعنى أن المحلول النثرى للصورة لن يكون مساويا أبدا للمضمون الحقيقى للصورة ، وإنما هو أقل بكثير » (٣) .

وإذا كان البعض قد انتهى إلى أن الشعر « يقدم إلينا صورا تتسم بالصدق والحيوية » (٤) ، فإن ذلك الصدق وتلك الحيوية لا يتحققان إلا إذا جاءت الصورة الشعرية هادفة فنيا بعيدة عن الابتذال والسوقية ، دون أن تقتصر فى ذلك على كونها زخرفا أو زينة وحلية ، فإن تقرير الطريقة التى يوصل بها الشاعر صوره

---

(١) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ٦٧ .

(٢) لوريس هورتيك . الفن والأدب . / ٢٢٨ .

(٣) محمد عبد الهادى محمود . نظرية الصورة الشعرية / ٩٢ .

(٤) ديفيد ديتشس . مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق / ١٢٠ .

ليست أمرا سهلا ، بل هى المحرك الأول لنوعية الوظيفة المؤداة عن طريق التصوير .

ومن هذه الصور التى يمكن نثرها لأنها تتمتع بالزخرف والتنميق والمحسنات فقط قول مسلم فى صورة كلية ، وقد سأله رجل لم تدعى صريع الغوانى (١) :

إنَّ وَرْدَ الخُدُودِ والحَدَقِ النُّجـ   ـلِ وَمَا فِى الثُّغُورِ مِنْ أقْحُوانِ
واعوجاج الأصْدَاغِ فِى ظَاهِرِ الخَـ   ـدِّ وَمَا فِى الصدُورِ مِنْ رُمَّانِ
تَرَكَتْنِى بَيْنَ الغَوَانِى صَرِيعًا   فِلِهَذَا ادَّعَى « صَرِيع الغَوانِى »

فالغريب أن الصورة - هنا - ترد حول موقف سئل فيه الشاعر ، وكان يجب أن يبدع فيها ، ولكنه اقتصر على تركيب مجموعة ألفاظ مزخرفة يغلب عليها ذلك التقطيع الموسيقى الصوتى « الخدود» « الثغور» « الصدور» و « النجل» « الخد» وفيها قلب فى تكرار الألفاظ « الغوانى صريع » و« صريع الغوانى » ولكن هذا الزخرف - فى مجمله - لا يخدم الصورة بشىء بقدر ما يسهل نثرها دون خلل حاد فى مضمونها .

فإذا كانت اللفظة مفروضة على بقية القصيدة فرضا . لأجل التنميق والتزويق مثلا ، كما هى الحال فى المحسنات البديعية - أحيانا - فإنها تحيلها إلى «ورقة صناعية ، أو ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العارى ، لكى يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقا ، نعم لابد للشاعر أن يعمد إلى التشبيه والاستعارة والمجاز، إلا أن واجبه الأول أن يخلق كائنا عضويا جديدا ليس التشبيه والاستعارة والمجاز سوى المظهر الخارجى له . وحينما يأتى الشاعر بالتشبيه والاستعارة والمجاز لذاتها ، ويكتفى بالوصف الدقيق والتنميق والتزويق يفقد صفة الجدية التى بدونها لا يصبح للشعر معنى فى حياة الإنسان القصيرة » (٢) .

---

(١) الديوان / ٣٤٣ .

(٢) د. محمد مصطفى بدوى . الوحدة الفنية فى الشعر . م. الآداب ع١ س٢ أبريل ١٩٥٧ ص ١٣

ولنمض مع مسلم فى صورة البديعية المليئة بالمحسنات فى قوله :

إنْ يَقْعُدُوا فَوْقِى بِغَيْرِ نَزَاهَةٍ وَعُلُوِّ مَرْتَبَةٍ وَعِزٍّ مَكَانِ
فَالنَّارُ يعْلُوهَا الدُّخَانُ وَرُبَّمَا يَعْلُو الغُبَارُ عَمَائِمَ الفُرْسَانِ (١)

فهو يعلل لموقف حساده منه اعتمادا على ترادف الألفاظ « علو» «عز» « مرتبة» « مكان» ، « لعلوها» « يعلو» واتساق تقطيع الألفاظ « الغبار» « الدخان» . ولكنها تظل صورة باهتة المعنى ، إذ لا يبقى لها إلا هذا الجمال اللفظى المنمق الذى زان به صورة دخان النار يعلوها ، وغبار الحرب يعلو عمائم الفرسان، فكذلك بدا الحال فى حساد مسلم الذين ارتفعوا فوقه بغير نزاهة على حد تصويره .

فى كل هذا ومثله يبدو حرص الشاعر على الإتيان بالبديع الذى يشغل ذهن المتلقى قبل أن يفكر فى المغزى الذى ترمى إليه الصورة ، وتهدف إلى توصيله ، ومن ذلك قوله أيضا :

قَبِّلْ أنَامِلَهُ فَلَسنَ أنَامِلاَ لَكِنهُنَّ مَفَاتِحُ الأرْزَاقِ
واذْكُرْ صَنَائِعَهُ فَلَسْنَ صَنَائعًا لَكِنَّهُنِّ قَلائِدُ الأعْنَاقِ (٢)

فهو هنا ينفى ليثبت ، معتمدا على فعلى الأمر « قبِّل » و«اذْكُر» وتكرار «لكنهن» و اتساق « مفاتح » و« قلائد » فى التقطيع الصوتى ، وكذلك «الأرزاق » و«الأعناق » ، وتكرار « فلسن » ، بقصد نفى صورة الواقع وإحلال صورته الخيالية ويبقى شائعًا فى الصورة أيضًا ذلك التلاعب الفنى للألفاظ الذى كان مسلم شديد الشغف به فى صنعته.

ويصح لنا أن ننتظر من الشاعر أن ترتبط عنده عناصر القصيدة ، ليؤدى كل عنصر فيها وظيفة ، يفترض ألا تنفصم عن الوظائف الأخرى التى تقوم بها بقية العناصر ، بحيث لا يحدث أى نوع من التنافر بين الصور الجزئية فى هذا الأداء ، وبالتالى يتأتى للشاعر أن يحدث ما يهدف إليه من خلق الأثر الكلى الشامل الذى

---

(١) الديوان/ ٣٤٢ (٢) الديوان / ٣٢٩ .

تحدثه صور القصيدة كلها فى نفس القارئ ، ومن هنا يصح أن يكون لكل تعبير مجازى وتشبيه واستعارة وظيفة حقيقية لا تخرج عن دائرة الوظيفة الكلية للقصيدة، ومن هنا - أيضا - فإن علاقة الصور الشعرية بأخواتها تعد علاقة حية ،إذ يتولد منها نفس الانفعال الذى يسرى فى الصور الأخرى ، بل إن الصنعة فى الصورة الجزئية لا تتنافر مع مثيلتها فى أخواتها، على ألا تصل هذه الصنعة إلى الحد الذى تجعل فيه كل همها « ما فى أطراف الجلابيب من زركشة وتطريز ، ولا ما فوق سطوحها من أصباغ وتزاويق ، ولا ما يدخل فى هذا وهذا من أعراض الحسن المكشوف والجمال الحائل ، بل هى الصنعة الكبيرة التى تتصرف فى المعانى بالتعميق والتوليد والاستقصاء، والعمد إلي تجويز المحال حتى يكون فى حيز الإمكان ، والغرام بقهر الحقيقة حتى تصير فى قبضة الخيال » (١) .

ومن صور « صريع الغوانى » التى يتردد فيها مثل هذا الانفعال ، ليربط بين جزئياتها ، بعيدا عن التناقض قوله (٢) :

اسْتَمْطرَ العَيْنَ أنْ أحْبَابَهُ احتَمَلُوا   لَوْ كَانَ رَد البُكَاءُالحَيَّ إذْ رَحَلُوا
لَوْلاَ الشَّبَابُ وعَهْد لا أحِيسُ بِهِ   لأعْقَبَ العَيْنَ نَوْمًا مَاؤُهَا الخَضِلُ
رمتُ السُّلو ونَاجَانِى الضمِيرُ بِهِ   فَاسْتَعْطَفَتْنِى عَلَى بَيْضَاتِهَا الحَجَلُ
وَلَيْلةٍ يَوْمَ يَوْمِى ضَحْكَةُ وُبكًا   بَاتَتْ بِعَيْنِى عُيونُ الْعِينِ تَكْتَحِلُ
بَاتَتْ تُعَاطِيهِ كَأسَ اللَّهْوِ جَارِيَة   رُودُ الشَّبَابِ أناة مِرْطُهَا رَحِلُ
كَأنَّهَا ثَمِل مَالَ الصبُوحُ بِهِ   لَيْسَتْ بِهِ هُوَ لكِنْ مَشْيُهَا ثَمِلُ
ومَا اسْتَخَفَّكَ إلاَّ نَظْرَة سَلَكَتْ   إثْرَ القَبُولِ وَقَدْ خَفَّتْ لَهُ السدُلُ

فهو يستمطر العين بسبب رحلة أحبابه ، ويربط بذلك نسيج الصور الجزئية من أمنية البكاء إذا أفاده ، وطلب السلو إيمانا منه بضرورة الفراق ، واستمرار الحنين ، ورسم مشهد غزلى فى مشية فتاته ، وما ناله من تأثر من وقع نظراتها عليه، كلها ترتبط بخيط انفعالى واحد يتولد فيها الجزء من سابقه ، حتى يتشكل

---

(١) محمد الههياوى . الطبع والصنعة فى الشعر / ١٦٠ .
(٢) الديوان / ٢٤٩ .

منها إطار عاطفى كلى متكامل أساسه تلك الأجزاء ، وعماده ذلك التلاعب بالألفاظ فى « احتملوا» « رحلوا» ، « يوم» « يومى» ، « ضحكة» « بكا» « عين» «عيون» «العين» « ثمل» « ثمل» ثم تكرار السينات فى « استمطر » « لا أحيس » « السلو» «استعطفتنى» « كأس» « استخفك» « السدل» .

فالزخرف هنا يبدو متماسكا تماسك ذلك الانفعال الذى يجذب كل خيوط الصورة ، ومن ثم يتسق مع معمار الصورة بشكل واضح .

وللشاعر أن يستخدم فى صنعته ما يروق له من ا لألفاظ ، على ألا يتطرف فى هذا الاستعمال اللفظى « إلى الحد الذى « يتعلق به السامعون ويعجبون به ، ويتخذه النقاد أمثلة للطلاوة المستعذبة ، والأناقة المستملحة ، وهذه الأناقة وهذه الطلاوة لا يكمن وراءها معنى دقيق ، وإنما هى خواطر خفيفة حلوة ، وهذه اللغة المؤنقة التى هى لغة العاطفة الصادقة ، أو قل هى لغة الشعر ينساب إليك فتطرب له وتتعلق به،وربما احتملت هذه اللغة الزيادة فى مادة البناء ، على أن هذه الزيادة لا تدخل فى باب الحشو المستكره» (١) .

إذ تظل هذه المقولة بمثابة شكوى من إسراف الشاعر فى التنميق ، ولكنها شكوى مصحوبة بالإعجاب من منظور التلقى ودهشة القارئ بما يتلقى من فن الشاعر ، فمن هذه الأناقة المستملحة فى ألفاظ الصورة قوله فى صورة غزلية تلح عليه فيها ذكريات ماضيه المحبب إلى نفسه :

وَكُنَّا أليفَىْ لَذَّةٍ شَمْلَ صَفْوَةٍ   حَلِيفَىْ صَفَاءٍ مَا نَخَافُ لَهُ غُدْرَا
فَعُدْنَا كَغُصْنَىْ أيْكَةٍ كُلَّمَا جَرَتْ   لَهَا الرِيحُ ألْقَتْ مِنْهُمَا الوَرَقَ الخُضَرَا (٢)

حيث كانا صاحبى لذة ، ومجتمع صفاء لا يخاف أحدهما أن يغدر به صاحبه، أو يغدر الزمان بهما ،فإذا بحالتهما عادت سيئة بعد حسنها ونضارتها ، فكانا كغصنين فى أيكة ناعمين متجاورين ، فهبت عليهما ريح أحرقت ورقهما فعادا إلى سوء الحال الأول .

---

(١) د . إبراهيم السامرائى . لغة الشعر بين جيلين / ١٨

(٢) الديوان / ٤٤ – ٤٥ .

فالصورة حزينة - على المستوى الانفعالى - ربما لكونها من حديث الذكريات ثم من قبيل ألم الحاضر الذى يعيشه الشاعر، وهى تتميز بألفاظها المنتقاة بدقة تظهر دورها فى الأداء التصويرى ، سواء فى تقسيمها ، أو فى معانيها ، ففى التقسيم الصوتى : « أليفَىْ لذة » « شمل صفوة» « حليفَىْ صفاء » ، وفى المعانى تصوير دقيق لتجربة عاشها عبر ماضيه بصدق إحساسه ، وحرارة مشاعره ، ثم تشبيه تمثيلى بعد ذلك لحاضره ، يكشف فيه عن آلامه بعد فقدان ما مضى ، حيث كانا غصنَيْن فى شجرة ، سرعان ما هبت عليهما ريح عاصفة ، تساقطت إثر هبوبها الأوراق الخضر ، فانتهت لذَّات اللقاء، وجفت نضارتها ، وحل محلها الألم والفراق .

ولا تخفى العذوبة اللفظية هنا فى كلمات « كنا » ثم « عدنا» و« أليفى » ثم «حليفى » و« صفوة» و« صفاء » ، « جرت» ثم « ألقت» و« غصنا أيكة » ثم « الورق الخضرا» .

وهكذا يركب الشاعر كلماته بمجموعة روابط من الحروف لاستكمال إخراج صورته الرائعة التى سبق عرضها والتى تحسب له فى حقل الانتقاء اللفظى . ومن هذا الاستعمال الجيد للألفاظ - أيضا - استخدامه لبعض الأفعال فى تصوير الخمر فى قوله :

تَجِيشُ فَتُعْدِى جَوْهَرَ الحَلْىِ خِدْرَهَا وَتُغْضِى فَتُعْدِى نَكْهَةَ العَنْبَرِ الخِدْرَا (١)

حيث أراد تصويرها وهى تجيش فى دنها ، فشبه حباب غليانها بالدر ، وهى تفضى فى خابيتها أى تفر عن الغليان ، فتدفع بها رائحة كرائحة العنبر ، فهو يتأنق هنا باستخدام الأفعال متوالية « تجيش» « فتعدى» « وتفضى » « فتعدى » ويرد العجز على الصدر فى « خدرها» « الخدر» ويتسق اللفظان فى الأداء النفسى (الحلى) (العنبر) . ليظهر الاستعمال اللفظى والمجازى عنده غير متنافر مع الخيال ، خاصة أن الخيال نفسه لا يحسن خلق الصورة إلا إذا عززته العاطفة ، وإلا جاءت صوره خالية من الحياة كالأشباح الصماء ، مثل هذا النوع الذى تغلب عليه العبارات الصناعية الجافة كقول مسلم فى صورة ممدوحه :

---

(١) الديوان / ٤٧ .

يَأبَى لِسَانُكَ مَنْعَ الجُودِ سَائِلَهُ   فَمَا يُلَجْلِجُ بَيْنَ الجُودِ والبَخَلِ (١)

حيث يأتى بصورة زخرفية يرى فيها لسان الممدوح لا يمنع الجود سائله ، حيث تنتفى قيمة نفى الاضطراب بعد ذلك ، إلا أن يجانس الشاعر فى « الجود » ثم يطابق بينه وبين « البخل » وهى ألفاظ يمكن الاستغناء عنها ، لأنها تأتى ولا وظيفة لها ألا ترصيع البديع فى أشكال زخرفية براقة فحسب ، مما قد يجنى على النواحى الفنية التى ترتكز على الخيال ، وذلك لأن الأدب إذ خلا من الخيال : «ضاقت دائرته وكان أقرب إلى العواطف الفردية الجزئية ، وأصبحت خيوطه بعيدة عن نسيج الحياة الاجتماعية » (٢) .

ففى الصورة الزخرفية - إذن - جناية على الخيال الشعرى فى شكله العام ، وقد تأتى الصورة وفيها ذلك الخيال الجزئى الذى ينساق معها فى نفس الاتجاه نحو التحلية ، أو بيان حالة جزئية للمشبه ، أو تقرير حالة فى النفس ، ولكن الاعتماد فى ذلك يكون على الطرافة والجدة أكثر منه على التجربة الإنسانية الشاملة . وقد تصبح العملية الشعرية - عندئذ - منتزعة من مجموعة مظاهر بصرية ، أو سمعية، أو شكلية من الألوان ، والأحجام والأصوات ، وغيرها فيما يتصل بالحواس .

وفى مجال التطبيق على شعر مسلم وجدناه يهتم بالصورة اهتماما واضحا ، يجعله يطلبها من كل وجه ، ومن خلال كل أداة ممكنة من بسيطها إلى مركبها ، ومن زخرفها إلى أدائها الوظيفى بمختلف أبعاده وتعدد درجاته ، وفى هذا الأداء تراه يتخلص من المستوى الأول البسيط ، ويتجاوزه إلى نقل المشهد الواسع الشامل لكل أجزائه ، متخذا أداته الفنية من التشبيه والاستعارة والتشخيص والتجسيد ، ومضفيا على كل ذلك من زخرف البديع ما يشى بزعامته لمدرسته ، حيث يبدو دقيق الصنعة من الناحية الشكلية الزخرفية - إلى حد كبير - خاصة حين يحرص على جمع الألوان البديعية بعضها مع بعض فى سياق الصورة الواحدة .

---

(١) الديوان / ٢٣

(٢) د . عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ١٣٤ .

وحين يصور الأشياء المادية المحسوسة تراه يصفها بصدق ، حتى لتبدو وكأنها تمتلئ بالحياة والحركة ، ولكنه - مع كل ذلك - لا ينسى إحكام الصياغة والإجادة فى العبارة ، والإسراف فى الزخرف البديعى ، وفى الوصف المعنوى لا يفوته أن يعبر عما بذاته من خلجات شعورية أيضا فى عبارات منمقة وجرس موسيقى عذب . فمن نماذج إحكام العبارة والزخرف معا فى صوره قوله فى المديح (١) :

وَمُنْتَجِعٍ حَمْدِى بأكْرَمِ رَائِدٍ   أبَحْتُ لَهُ مِنِّى الحِمَى حِينَ أثْجَمَا
رَآنِى بِعَيْنِ الجُودِ فَانْتَهَزَ الَّتِى   طَلَبْتُ وَلَمْ أفْتَح إلَيْهِ بِهَا فَمَا
ظَلَمْتُكَ إنْ لَمْ أجْزِكَ الشُّكْرَ بَعْدَمَا   جَعَلْتَ إلىَ شُكْرِى نَوَالَكَ سُلَّمَا
«أمَسْلَم» قَدْ أحْسَنْتَ مَا شِئْتَ مُسْلِمًا   بَدَأتَ بِمَعْرُوفٍ وَقَدَّمْتَ أنْعُمَا
فَإنَّكَ لَمْ تَتْرُكْ يَدَاكَ ذَخِيرَةً   لِغَيْرِكَ مِنْ شُكْرِى وَلاَ مُتَلَوَّمَا
إذَا كُنْتَ ذَا نَفْسٍ جَوَادٍ ضَمِيرُهَا   فَلَيْسَ يَضِيرُ الجُودَ أنْ كُنْتَ مُعْدمَا
وإنْ امرءا نَالَتْهُ منكَ قَرَابَةٌ   لَمُسْتَوْجِب حَمْدِى وإنْ كَانَ ألْوَمَا

فالشاعر يجيد العبارة ويحكمها ، يساعده على ذلك طبيعة غرض المديح فهو يريد أن يفوق الآخرين بجودة الصنعة ، فيختار عبارات مؤدية للوظيفة ، مزينة بالزخرف ، فممدوحه يراه بعين الجود ، وهو لايفتح فاه بالطلب ، ولا يبلغ شكره الممدوح عطاياه ، وقد بدأ بالمعروف ، وقدم النعم ،ولم تترك يداه خيره لغيره ، وهو جواد النفس ، وإن كان معدما من قبل . فالعبارات تبدو جيدة وهادفة ، وعليها من ملامح الزخرف الكثير « مسلم » « مسلم» ، « معروف » « أنعم» « الشكر» « شكرى » « شكرى» ، « منتجع حمدى » « مستوجب حمدى» وتكرار الحاءات فى « الحمى » « حمدى» « حين» « أفتح» « منتجع حمدى» ، وتكرار « جواد » « الجود» ، وكلها مساحيق ينمق بها الشاعر عباراته ، فلم تضر بالأداء الوظيفى للصورة هنا ، ولم تقف حائلا دون جمال ذلك الأداء .

أثجم : دام

(١) الديوان / ٢٦٩

وكأن الشاعر يريد الاعتراف بضرورة إحكام العبارة فى شعره ، وتأكيد الصنعة الدقيقة فى صياغة صوره إذ يبرز ذلك فيقول :

بِاللَّه أخْلِفُ مَا أتْلَفْتُ مِنْ نَشَبٍ   وعَادَةُ الجُودِ فِى أبْيَاتِى الشُّرُدِ (١)

إذ يقول إن الله يخلف له ما أنفق وما أتلف من مال ، ويأتيه بالرزق على قول الشعر ومدح الناس ، فهو اعتراف بالصنعة وكشف مبرراتها ، ومنها إجادة العبارة والزخرف ، مما شاع كثيرا فى شعره وتشكيل صوره .

وقد سبق أن عرضنا لقضية زعامة مسلم للبديع ، وتوقفنا عند أبعاد دوره فيه ، وكيف توقف عند طريقة القدماء إلا حين عمد إلى الإسراف فى الألوان البديعية ، مما جعلها تطغى على بعض صوره ، فأضفى عليها من الزخرف ما أخفى وراءه معالم التجربة الشعرية التى يصورها ، وراحت الناحية الشكلية تطغى على معظم قصائده ، فزاد اهتمامه بالصنعة الشعرية زيادة تكلفه فى الصنعة اللفظية التى كثرت وتناثرت ، وتوالت فى قصائده بشكل يشى بتعمده إدخالها فيها ، ومعروف أنها قد تطورت بعده على يد أبناء مدرسته وتلاميذه .

ومن شواهد هذه الزخرفة اللفظية التى قد تخفى معالم تجربته قوله فى إحدى صوره الغزلية (٢) :

عِنْدَ « الخرَيْبَةِ» غِيدٌ قَدْ صَبَوْنَ بنَا   مِثْلُ المَهَا فِى رِيَاضٍ حَوْلَهَا الْعُشُبُ
كُثْبَان رَمْلٍ إذَا ارْتَجَّتْ أسَافِلُهَا   مَالَتْ بِأثْمَارِهَا منْ فَوْقِهَا القُضُبُ
مَا مَرَّ بِى رَجَبُ إلاَّ نَعَمْتُ بِهِ   يَا حَبَّذَا رَجَبٌ لَوْ دَامَ لِى رَجَبُ
لَمَّا ظَهَرْتُ لهَا « بِالْمِرْبَدِ » احْتَجَبَتْ   مِنِّى ومَا كَادَ نُورُ الشَّمْسِ يَحْتَجِبُ

فالصورة مقبولة فى البيتين الأولين ، ولكنها لا تستمر بوضوحها وجمالها إذا ما غطاها حجاب اللفظ ، وكثافة التحسين والزركشة ، فقد التقى بغيد عند « الخريبة» فانتزعن قلبه لجمالهن ،وحسن قوامهن ، وهو - بذلك - يعيش فى نعيم مستمر ، يتمنى أن يدوم له فى رجب ، وهنا تبهت التجربة حين لح على الألفاظ

---

(١) الديوان / ٨٣ .

(٢) الديوان / ٢٢٦ .

فيكرر « رجب» ثلاث مرات وبينها ألفاظ مترادفة « نعمت » و « حبذا» ، وكأنه معجب برد العجز على الصدر فى البيت الأخير ، والطباق بين «ظهرت» و«احتجبت» وكأن تجربته لا تكتمل إلا من خلال ذلك الكساء اللفظى التى يقلل من تأثيرها وقيمتها التعبيرية ، ويشيع فيها ضربا من التعتيم الذى يبرزه انشغاله بهذا الانتقاء اللفظى الذى أفرط فيه .

فمن الواضح أن ألفاظ المشهد هى التى تشغل القارئ عما وراءها من معان ، نظرا لكثرة ما فيها من ذلك التلاعب بالألفاظ وأحيانا بالحروف .

وواضح - بالطبع - أن مسلما قد أولع بالصورة الشعرية . لم يغفلها إذا سنحت مناسبتها ، ولكنه راح يلح فى طلبها أحيانا، ولو لم تكن هناك حاجة لوجودها إلا إشباع رغبة فنية أملاها عليه عصره أو واقعه الحضارى ، أو ما ساده من الحياة العقلية الجديدة ، أو ما بهر به من ألوان الصور والزخارف ، وإن بدا أن ما يؤسف له أن يجرى الشاعر وراء هذا الإلحاح إلى الحد الذى يمثل خطرا على بعض صوره ، بل يخرجها عن طبيعة الفن ليسجلها فى عداد الصنعة المفتعلة التى تفتقد عنصر الحياة ، من هذه الصورة التى يظهر فيها الإطناب والاستطراد والافتعال معا ، مع عدم توفر الضرورة الفنية لأى منها ، ما يرد عند مسلم خارجا عن طبيعة الفن حينا ، ممثلا فى شكل أشلاء متناثرة من المعانى التى تعتمد على الجمع والتوليد ، وتعدد التشبيهات من جهة أخرى ، وتناثر الصبغة الزخرفية عليها جميعا ، يقول (١) :

قَدْ كَانَ شَكْلُ الْمَالِ غَيْرَ مُشَتَّتٍ   حِينًا فَشَتَّتَ شَمْلَهُ « مَنْصُورُ»
سَنَّى « يَزِيدُ» لَهُ البِنَاءَ فَشَادَهُ   وإِلَيْهِ أعْنَاقُ المَكَارِمِ صُورَ
مُغْرِىُ بِنَجْحِ « نَعَمْ» وَلَيْسَ يَكِيدُهُ   عَنْ تَرْكِ «لاَ» الَميسور والمَعْسُورُ
لاَ يَبْلغُ الدُّنْيَا كَثِيرَ عَطَائِهِ   وَقَلِيلُهُ عِنْدَ الكَثِيرِ كَثِيرُ
وَذَعَرْتَ صَرْفَ الدَّهْرَ حِينَ ضَمِنْتَهُ   فَالدَّهْرُ مِنْكَ وصرفه مَذْعُورُ
يَا مَنْ يُجِيرُ مِنَ الزَّمَانِ وَصَرْفِهِ   مَنْ ذَا سِوَاكَ مِنَ الزَّمَانِ يُجِيرُ

---

(١) الديوان / ٧٢٢ .

فهو يشخص المال، ويكرر الألفاظ « شمل » و« مشتت» و« الكثير » و« صرف» يكرر كلا منهما مرتين ،و« يجير» و« الدهر» و« الزمان» وجميعها لا يخفى أثرها فى الإيقاع الصوتى فى الأبيات ، ويقابل بين الألفاظ والصفات « غير مشتت» و«فشتت» ، و«نعم» و« لا » ، « الميسور» و« المعسور» ، « كثير» و« قليل» . ويهتم باختيار حروف ألفاظه مما يؤثر فى الموسيقى «كان» « المكارم» « يكيده» « كثير» « سواك» « ترك» .

ثم يأتى مضمون الصورة فى المرتبة الثانية بعد هذا الزخرف ، فممدوحه كريم يشتت شمل المال ، ويشيد بناء آبائه فى المكارم ، وعطاؤه يملأ الدنيا ، ويزعج الدهر ، فهو المجير من صرف الزمان لكل من يلجأ إليه .

وكان من الممكن لمسلم - وربما من الأفضل - أن يأتى بكل هذه الصور خالصة من زحمة الزخرف بهذا الشكل ، وبالتالى تكون أكثر وضوحا ودلالة فى رسم الإطار العام الذى أراده لممدوحه. ولكن ولعه بالصورة الزخرفية .

وهكذا لم يكن مسلم من الذين يكتفون بالصورة الواحدة ، وكأن شغفه بطلب الصور ، والتوسع فيها كان يدفعه إلى أن يردف البيت بأبيات أخرى ، والصورة الجزئية بصور تليها ، تبدو متفرعة عنها ، أو أنها نوع من التوسع فيها ، تسير فى نفس تيارها ، ولهذا أتت الصورة عنده - كثيرا - مضطربة جامدة ، لا تكاد تتعدى ذاتها عند القارئ إلى الصورة الجميلة التى سبقتها . ويبدو أن الطرافة الفنية قد سيطرت عليه قبل أن تسيطر عليه فكرة القرب من واقع التجربة التى يعيشها .

وهكذا جاء انفعاله فى بعض صوره قاصرا وعندئذ ظهر عجزه عن إحكام إبداعه الذى يعدل من حقائق الواقع ، ويعكس أبعاد التجربة التى يولدها الانفعال ويؤثر فيها . وقليلا ما كان يقع فى الإسفاف ، والحديث البديهى المباشر ، ثم زد على ذلك ما اعترى معظم صوره من الزخرف البديعى المزهو باللفظ والحرف ، مما يطمس كثيرا من معالم المعنى ، ويؤثر على فنية الصورة ، مما يجعلها قابلة لأن توصف بأنها « صورة زخرفية » .

* * *

(ب) المستوى الجمالى

كان الشاعر العربى فى الجاهلية حكيم القوم، ورائدهم، والعالم الناصح لهم، ولذا جاءت مكانته عالية بين أبناء قومه، ومنه أيضا كانت فكرتهم عن الشعر، وإدراكهم لغايته أو وظيفته بمثابة التعبير عن المشاعر، حيث يصدر عن الشعور، وإن اتخذ هذا الشعور طابعا جماعيا، فكان الشاعر هو لسان القبيلة ومسجل أحداثها. بل تبدو غاية الشعر وقد تجاوزت هذا الحد من التعبير إلى حد اعتبر فيه ديوان المسائل العلمية والعقلية التى ينتجها، أو يفكر فيها أبناء القبيلة.

ومع تطور الحياة العربية بدا طبيعيا للشعر أن يتطور، وأن يواكب مظاهر الحضارة الجديدة بطوابعها المادية والفكرية، مما يؤثر - بدوره - على فعالية الشعر، وتحديد دوره الوظيفى الذى يرتبط بإثارة الجماعة، أو التعبير عنها، إلى التركيز على وظيفة هامة ترتبط بغنائيته وتعبيره عن المشاعر الإنسانية، فإذا به يصبح باعثا للذة والمتعة الفنية لدى مبدعيه وناقديه ومتلقيه جميعا، زد على ذلك أهمية هذا الشعر حين يتمتع بميزة المعاصرة لدى أبناء جيله (١).

وانطلاقا من أن رسالة الأدب تتحقق حين يحسن الأديب استعمال خياله وذهنه، تتضح لنا حقيقة تراثنا الشعرى، حيث يظهر مليئا بعنصر التصوير والنحت الأدبى، والموسيقى الأدبية، ذلك أن الخيال الأدبى «يختلف اختلافا جوهريا عن الخيال التصويرى أو النحتى أو الموسيقى، وقيمة المادة فى أى من هذه الفنون تتفاوت بحسب صلاحها لتترجم إلى اللغة الخاصة بكل فن من تلك الفنون ولا مشاحة فى أن الأديب يكتسب دوما قيما جمالية، كلما نفذت إليه الفنون الجميلة الأخرى، ولكن ذلك لا يعنى أن الأدب سيجد حين تخضع مادته بطرائق مستعارة من فن آخر تسويقا لقصر نفسه على القيم التشكيلية أو الصوتية أو اللونية - أعنى إذ

---

(١) انظر د. زغلول سلام . فى تاريخ النقد العربى / ٣٥ وما بعدها.

يحاول أن يصبح موسيقى أو تصويرا - أن إثراء التجربة بالفن قد يتم فى حضارة منهارة أو عالم محتضر»(١).

ولم تكن حضارة عصر مسلم بمنهارة ولا عالمه بمحتضر، بل ظهر الشعر العربى - فى معظمه - غير بعيد عن عناصر الفنون الأخرى، منذ راح الشاعر يعتمد فيه على التصوير، ويتخذ منه متكأ لصياغة التجربة الشعورية، ولم يكن الهدف من تصوير التجربة سوى إرضاء الذوق الجمالى لجمهور المتلقين للعمل الشعرى، وخاصة النقاد الذين تابعوا الشعراء فى كل ما صدروا عنه من تقليد أو تجديد.

وقد سبق أن استوقفتنا الوظيفة الهامشية للصورة، تلك التى تمثلت فى توقفها عند حدود التزيين الذى يقدم لنا الشاعر من خلال لوحات جميلة فحسب يلى هذا المستوى نوع آخر من الوظيفة يسعى إلى إشباع نوع من الجمال لا يكتفى بأن يقوم على الشكل، أو المظهر الخارجى، أو التكرار الممل، وإنما يقوم على محاولة نقل المعنى فى صورة جميلة، مشكلا نمطا فنيا ذا مضمون جيد، يبعث على الإمتاع الفنى. وإذا كان القدماء قد اشترطوا لمثل هذا التصوير عنصر الوضوح، فإن هذا العنصر يرتبط - فى جوهره - بالوضع الحضارى الذى يستمد منه الشاعر عناصر فنه أو معطيات صوره، دون أن يتناقض أى منها مع قدرات الشاعر على إضافة ما يمكنه من طاقات خيالية عبر هذه المعطيات، فبعض هذه الطاقات يظهر فى طريقة عرض المشبه، وبعضها فى المشبه به، مما يحمى صوره من أن تأتى صماء بلا حياة، فتأتى معبرة عن تأثر صاحبها بحسن ما يراه أو قبحه: قد يصور غرامه بالمزاج مثلا، وما يضفيه على عاطفته من الشىء الجميل. وهذا هو مسلم بن الوليد حين يصف عين الراح، ثم ينحدر منها إلى وصف الساقى، وهو يبث للقارئ من خلال كل ذلك صورا جميلة، تخلق لديه متعة جمالية، تعكس ما يسمع وما يرى من موسيقى الصورة، ومعانيها التى تأتى متخفية من وراء التشبيه أو الاستعارة أو التشخيص. ومن صوره التى تتمتع بالتصوير الجميل مع صدق العاطفة قوله(٢).

---

(١) روى كادون. الأديب وصناعته / ٣١ - ٣٢

(٢) الديوان / ٢٣٠

عَاصَى الشَّبَابَ فَراح غير مفند   وأقَامَ بَيْنَ عَزِيمَةٍ وَتَجَلُّدِ
مُتَحَيِّراً طَلَعَتْ لَهُ شَمْسُ النُّهَى   فَمَشَى عَلَى سَنَنِ الطَّرِيقِ الأقْصَدِ
دَرَجَ الكَرَى فِى مُقْلَتَيْهِ وَرُبَّمَا   مُنِىَ الكَرَى مِنْهُ بِلَيْلَةِ أرْمَدِ
أيَّامَ يَعْتَلِجُ الصِّبَا فِى صَدْرِهِ   بِرِضَا الْمُدَامَةِ والخِدَالِ النُّهَّدِ
إنَّ الصِّبَا وَعَرَتْ عَلَيْكَ سَبِيلُهُ   فَتَنَكَّبَتْ بِكَ عَنْ وِصَالِ الخُرَّدِ
قَعَدَ النهى بِكَ عَنْ تقَاذُفِ صَبْوَةٍ   خَطَرَتْ بِرَيْعَانِ الشَبَابِ الأغْيَدِ

فالصدق هنا واضح أولا فى تصويره تجربة خاصة به، فهو لا يهتم بلوم اللائمين، بل يعيش شبابه كما يحلو له، ولكن الحياة لا تعطيه كل مبتغاه، فيعود إلى الحنين إلى صباه، حين كان كل مايهمه رضا المدامة والحسان، أما وقد صعبت أمامه ممرات الحياة فقد انتهى إلى التعقل بعد متعة الشباب.

وطريف عند مسلم هنا فى طريقة صياغة هذه الصورة أن يخفى وراءها من المعانى ما يمكن نسبته إليه هو، أو ممدوحه، حين يلجأ إلى ضمير المخاطب، وإن كنا نرجح أنه يقصد ذاته، فالتجربة قريبة إلى نفسه وهذا ما جعله بارعا فى تصويرها، وقد استخدم فى ذلك جماليات لغوية منها اعتماده على ضمير المخاطب، وتبادله مع ضمير الغائب فى الأبيات الأولى، ثم ما أضفاه على الصور الجزئية من بديع كالطباق بين «راح» و «أقام» والتكرار «للنهى» فى البيت الأول والأخير و «الكرى» و «الصبا» و «صبوة» و « الشباب» عبر الأبيات.

ثم تأتى جودة الأداء اللغوى للألفاظ والتراكيب اللغوية، والاستعانة فيها بصور عربية قديمة فى مضمونها، جديدة ومستساغة فى صياغتها، فقد وعر عليه سبيل الصبا، وهو يعتلج فى صدره، وتنكبت به الطريق عن وصال الحسناوات، والنهى يقعد به عن تقاذف صبوة الشباب، ثم طريقة استخدامه للأفعال والأسماء فى الصور الجزئية، فقد عاصى فراح، وأقام، وهو استخدام جيد لحروف العطف، وبعدها الحال «متحيرا» ونتيجتها فعل ماض «فحش».

التفنيد: اللوم. درج: مشى. منى: بلى. يعتلج: يتردد. الخدال: جمع خدلة وهى الناعمات. ريعان: أول. أغيد: الناعم.

إذ لا يخفى من كل هذا ما بذله الشاعر من جهد فنى فى تجميل هذه الصياغة التى لم تنفصل عن تجربته، كما حدث له فى مواقف وصور أخرى.

فإذا كانت الصورة الشعرية تمكن المعنى فى نفس القارئ والسامع، فذلك لأن غايتها هى التأثير الجميل، وإلا لما حدث هذا التمكين للمعنى «فالصورة الشعرية لما فيها من تحليل المعنى وتعليله كافية فى تحقيق غاية البيان» (١).

والصورة الشعرية قائمة أساسًا على الاستخدام اللفظى، بما يحمله من دلالات ورموز وصور توسع كلها من مجال التأثير الجمالى، بقدر ما تحمله من الرقة والعذوبة والرشاقة التى توحى بها وربما وردت ضمن هذا الاستخدام اللفظى السهل الذى يزيد موضوع الصورة جمالا:

فَفى فؤَادِى لِحُبِّهَا غُصنٌ   فِى كَلِّ حِينٍ يُورِقُ الغُصنُ
حُبَّانِ غَضّانِ فِى الفُؤَادِ لَهَا   فَمِنْهُمَا ظَاهِرٌ ومُنّدَفِنُ
أوطنَ يَا «سِحْرُ» حُبُّكُمْ كَبِدِى   فَلَيْسَ لَلْحُبِّ غَيْرَهَا وَطَنُ
يَطْلُبُنِى خَبهُ لِيَقْتُلَنِى   وليس بينى وبينه إحن
وَقَائِل لَسْتَ بِالمحِبِّ وَلَوْ   كُنْتَ محباً هَزَلْتَ مُذْ زَمَن
فَقُلْتُ: رُوحِى مُكَاتِمٌ جَسَدِى   حُبِّى والحُبُّ فِيهِ مُخْتَزَنُ
شَفَّ الهَوَى مُهْجَتِى وَعَذَّبَهَا   فَلَيْسَ لِى مُهْجَةٌ ولاَ بَدَنُ (٢)

فهو يجيد استعمال الفعل «يورق» دلالة على تجديد حبه، وحبها فى فؤاده ظاهرا كان أو دفينا، وهو «غض» مما يتفق مع «الغصن» فى البيت السابق، حين أراد أن يجمع زوايا الجمال فى الصورة، فربط بين النضارة والأغصان التى اتخذها مشبها به لحبهما، وكبده موطن حب صاحبته، يريد أن يغتاله، على الرغم من أنه ليس له ثأر عند صريع، ثم يأتى بصيغة جميلة تزيد الصورة وضوحا وحيوية،

---

(١) د. ذكى مبارك. الموازنة بين الشعراء/ ٦٧

(٢) الديوان/ ١٧٤ - ١٧٦

فيتخيل من يسأله عن طبيعة حبه ونوعيته، وينكر عليه ألا يهزل إذا صدق فى حبه، فيجيب على هذا السائل بإظهار رؤيته لحقيقة حبه الذى اختزنته روحه حتى فارق جسده، بل إن الهوى قد أضعف مهجته، حتى لم يعد له من ذاته مهجة ولا بدن.

والجميل فى الصورة - بشكل عام - هو حسن استخدام الشاعر للألفاظ، مع الحرص على جودة التصوير الشعرى الذى يضخم الموضوع ويزينه. حتى إذا شككنا هنا فى صدق تجربة مسلم، فإن الصياغة اللغوية بما فيها من جمال الاستعمال لدلالات الألفاظ، وحسن ترتيب الصور الجزئية يكاد يوهم بصدقها، بل بأصالتها. فهو يصور موقفه من صاحبته، وهى تكشف عن موقفها منه، وهو يتفحص التجربة، لا من خلال الواقع، بل من خلال الصورة التى أجاد رسمها، وأفاض فى إبراز جوانبها وزواياها.

وتزيد الصنعة البديعية الصورة جمالا، فهو يُجْمِل ثم يُفَصِّل، فيجعل حبه وحبها غصنين منهما ظاهر وخفى، فيعتمد فى ذلك على الطباق، ثم يأتى بالفعل والاسم فى «أوطن» و «وطن» ويربط بين الطلب والقتل والثأر فى تسلسل مقصود، ويطابق بين «الروح» و «الجسد» و «المهجة» و «البدن» ويرادف بين «مكاتم» و «مختزن» ويكرر الهاءات فى نغم موسيقى عذب «ظاهر» «حبها»، «هزلت» ، «مهجتى» «مهجة». فإذا كانت الصورة قد حققت كل هذه الفعاليات الفنية بطاقاتها اللغوية والتزيينية والمعنوية، فمن باب أولى أن نجعلها صورة جمالية تضاف إلى الرصيد الفنى للشاعر.

وقد تتناقض الصورة مع واقع حياته المليئة بالمجون واللهو كقوله:

حَجَجْتُ عَلَى العُشاقِ فِى حَجَّةِ الهَوَى ... وإنِّى لَفِى أثْوَاب حُبِّكَ مُحْرِمُ
يَقُولُونَ لِى: أخْفِ الهَوَى لاَ تَبُحْ بِهِ ... وَكَيْفَ وَطَرْفِى بِالهَوَى يَتَكلَّمُ
فَوَاللَّه مَا أدْرِى وإنِّى لَهَائِمٌ ... أأرْجِعُ خَلْفِى فِيهِ أمَ أتَقَدمُ (١)

وهنا يصبح اعتماده على اللفظ والتصوير أساسا لبنائه الفنى، وإن كانت

---

(١) الديوان/ ١٧٨

حياته الحقيقية تناقض التجربة التى صورَّها أو تمثَّلها، وعرض وقائعها، ثم راح يرسمها من خطوط الإحرام فى حب معشوقته، وهو لا يستطيع أن يخفى هواه، وإلا كشفه طرفه، وهو ما زال فى حيرة من أمره إزاءها: فهل يتقدم أو يتأخر؟

ولا شك أن الاستعمال الملائم للألفاظ يساعد على خلق جو سائغ، يسهل تقبل الصورة والإحساس الجمالى برونقها، وفهم ما وراءها من دلالات.

والجمال أمر جوهرى، يبدأ فى مجالنا من جمال الصورة الجزئية إلى جمال التصوير الكلى العام، ومن هنا لا تخفى قدرة الشاعر على الإبداع ابتداء من نطاق البيت إلى البناء الكلى الشامل للقصيدة. وقد لا نبالغ إذا زعمنا أن الشاعر أو الأديب إنما خلق لتجميل ما يراه أو يتخيله، ويندرج مسلم تحت راية هذا النمط من الشعراء، حين أبدع فى الصورة الجمالية، وهو فى مدحه زيد بن سلم الحنفى يقول:

أَثَارَ حروب المالِ بِالبَذْلِ والندَى   فَنِيرانُها فِى كُلِّ يَوْمٍ تَضَرَّمُ
جَبَانٌ عَنِ الإمْسَاكِ غَيْر تَخَلُّقٍ   وَفِى البَذْلِ والإعْطَاءِ لَيْثٌ مُصَمِّمُ
تُسَرُّ بِوَفْدِ السَائِلِينَ كُنوزهُ   لِيَحْوِيَهَا مِنْهُمْ بِخَيلٌ مُلَوَّمُ
وَمُثْرٍ مِنَ المَعْرُوفِ والباسِ والنَّدَى   عَدِيُم مِنَ السَّوْءَاتِ والبُخْلِ مُصْرِمُ
كَفَى البُخَلاَءَ السائِلِينَ بِجُودِهِ   وَقَصَّرَ عَنْهُ الجَائِدُونَ فَأحْجَمُوا
تَبَلَّج لِلإشْرَاقِ بِيضاً وُجُوهُهَا   إذا ذَكَرتْ «زَيْداً» عَبِيدٌ وأرْقَمُ
سَلِ الحَرْبَ عَنْ «زَيْدٍ» إذَا هِىَ أقدَتْ   وَدَبَّ لَهَا شِربٌ مِنَ المَوت مُفْعَم (١)

إذ ينطلق الشاعر عبر صورة شاملة يجعل فيها «زيدا» يشن حروبه الضارية على المال، وذلك ببذله للسائلين، وكرمه فى هذا العطاء، مما يزيد نار حربه على المال اشتعالا، ثم يفصل - فى صور جزئية - معالم هذا الجود والعطاء، بما يتناسب والمشهد العام الذى رسمه، فيجعله جبانا عن البخل، بينما يبدو فى الإعطاء أسداً هماماً وكنوزه ينتابها البهجة والفرح لوفود السائلين عليها، ليصونها

---

(١) الديوان/ ١٨١ - ١٨٢

من يأخذها بعد ذلك عن البذل، ثم يجعل ثروته تتألف من الثراء بأنواعه من معروفه وشجاعته، وكرمه، وتجنبه فى كل ذلك للسوءات والبخل، وأخيرا يرى البخلاء السائلين يكتفون بعطاياه التى لا يجاريه فيها جواد آخر، وبعد كل هذه الجزئيات يعود إلى صورة الحرب التى سبق أن شكل منها إطار البأس والشجاعة، وهو يطلب من جمهوره - هنا - أن يسأل الحرب عنه، خاصة إذا ما اشتد أوارها، وظهر فى ميدانها دبيب الموت المفزع، وكأنه ينطلق فى صوره الجزئية من منطلق فنى يعود إلى تأكيده فى نهايتها.

صحيح أنه فى الصورة الأولى يقصد الكرم، وفى الثانية يقصد الشجاعة، ولكنه إنما استعار الأولى من وحى الثانية، أو من حقيقتها على سبيل المجاز، ليضع تحتها ما شاءِ من جزئيات، ثم ينتقل إلى الصفة الأخرى التى صورها على مدار أبيات متعددة من القصيدة بعد ذلك.

فالتداخل القائم بين صور الشاعر هنا يزيد اللوحة الفنية جمالا وروعة، فإذا ما أضفنا إلى كل ذلك جودة الاستخدام اللغوى والمجازى والبديعى وصلت الصورة إلى درجة راقية من درجات الإبداع الفنى، فممدوح الشاعر «جبان» و «ليث» فى بيت واحد، والبذل، والندى، والاشتعال والسرور والبخل، والإشراق، كلها عناصر تتداخل - فنيا - فتزيد الصورة حسنا ورونقا، وتجعلها فى النهاية «صورة جميلة» دقيقة الأداء والمعالجة.

وقد رأينا من صور مسلم فى شعره الخمرى ما جاء تقليدا - أحيانا - للآخرين أو مرتبطاً - فى كثير من الأحيان - بشخصية صاحبها، وهى فى كلتا الحالتين لا تقل فنية عن الأخرى فبينما يتعلق بذلك الجانب الجمالى المتمثل فى مشاركة الآخرين أحاسيسهم مع التعبير الصادق عن هوى نفس الشاعر وانفعالاته، ففى صورة بين ألم الذكريات والغزل والتصوير الخمرى يقول:

أغْرَى بِهِ الشَّوْقُ لَيْلَ السَّاهِرِ الرَّمِدِ   وَنَظْرَةٌ وكَّلَتْ عَيْنَيْهِ بِالسَّهدِ
أمُنْقض عَنْهُ حُزنٌ مَا يُفَارِقُهُ   أقَامَ بَيْنَ الحَشَا بِالسُّقْمِ والكَمَدِ
أمْ لَيْسَ نَاسِيَ أيَّامٍ لَهُ سَلَفَتْ   جَرَتْ عَلَيْهِ بِلَذَّاتٍ فَلَمْ تَعُدِ

أحْـيَـا البُكَا لَيْلَهُ حَـتَّى إذَا تَلِفَتْ   نَفْسُ الدُّجَى وَاسْتَنَارَ الصُّبْحُ كَالْوَقَدِ
غَـادَى الشَّـمُولَ فَـعَـاطَتْـهُ سَـمَـادِرَهَا   طَيْـفـاً بِـهِ أَلَّفَتْ رُوحـاً إلَى جَـسَـدِ (١)

فهو يرى الشوق قد صبره إلى أن يبيت ليله الساهر الرمد، وقد أغرى به الليل أيضا نظرة نظرها إلى من عشق فمنعه النوم، وهو يقرر أن هذا الحزن لن ينقضى لأنه لا ينسى الأيام التى سلفت، خاصة بعد أن فقدها. ولقد بكى طول الليل، حتى إذا ذهبت الظلمة واستنار الصبح كالنار فى سراجها شرب الخمر حتى سكر، وقد عاطته الخمر سمادرها حين جاءه الطيف فارتدت روحه إلى جسده، وتآلفا فخفت شدة الوجد على نفسه.

ففى هذه الصورة تظهر صراحة المعنى دون تزييف لمشاعر الشاعر، وسواء بكى أو لم يبك فهو يخرج من تجربة الألم التى يصورها إلى شرب الخمر، وهذه هى حياته اللاهية التى تفوح منها رائحة الخمر، وتملؤها نسمات الغزل، بما فيها من معاناة ومكابدة. وتتسم الصورة جماليا - هنا - بسلاسة التركيب والمبنى، فمعانى كلماته وعباراته واضحة، لا تحتاج - كما هو الحال فى غيرها - إلى أن يترك قارئ القصيدة ليبحث عن معانى مفرداتها، ثم يكرر العودة إليها مما يفقده قدرا من لذة الاستمتاع بالصورة الشعرية، والتذوق الجمالى لها. فالعبارات واضحة وسهلة سهولة حياة مسلم التى اختار فلسفتها لنفسه بين حانات الخمر والأعين النجل على حد تصويره المتكرر.

ومن صوره الأخرى التى يشيع فيها مثل هذا الجانب الجمالى قوله فى الغزل أيضا:

قَـدِ اطَّلَعْتَ عَلَى سِـرِّى وَإعْـلانِى   فَاذْهَبْ لِشَأنِكَ لَيْسَ الجَهْلُ مِنْ شَانِى
إنَّ الَّتِى كُنْتُ أنْحُـو قَـصْـدَ شِـرَّتِهَـا   أعْطَتْ رِضـا وأطَاعَتْ بَعْدَ عِصْيَانِ
حَـسْـبِى بِمَـا أدَّتِ الأيَّامُ تَجْـرِبَةً   سَـعى عَلَىَّ بِكَأسَـيْـهَـا الجَـدِيدَانِ
ذَلَّتْ عَلَى عَيْبِـهَـا الدُّنْيَا وَصَـدَّقَـهَـا   مَا اسْتَرْجَعَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أعْطَانِى (٢)

---

(١) الديوان/ ٨٠ - ٨١
(٢) الديوان/ ١٢١

فهو يعرض تجربة حزينة أليمة أحس فيها فقد الشباب، وصار أقرب إلى الزاهد فى متاع الدنيا، ولذا راح يتدرج فى عرض الصورة معتمدا فى ذلك على كسوة رقيقة من الألفاظ والعبارات، فيبدأ بسؤال صاحبه أن يتركه وشأنه، بعد أن غادر الصبا، ثم يعرض موقفه من نفسه التى أطاعته فى موقفه الجديد، بعد أن استعصت عليه من قبل، ويؤكد هذا الموقف بتصوير ما رآه من معطيات الأيام والليالى، وما تصقل به تجاربه التى تكشف عن عيب الدنيا، ذلك العيب الذى أكدته له صنيعة الدهر معه، وموقفه منه حين سلبه ما قد سبق أن منحه إياه فأغراه به.

فكسوة المعانى قائمة فى تلك الصور على استعراض ألفاظ بين «السر» و «الإعلان» و «الرضا» و «العصيان» و «الأيام» و «التجربة» و «عيب الدنيا» و «الدهر» وكلها أسهمت فى عرض دقيق للصورة كما أرادها الشاعر.

ومن هنا برز العنصر الجمالى الذى يرضى حاسة جمهور المتلقين للقصيدة فى كثير من صور مسلم، خاصة منها ما يرتبط بتجربته الصادقة، سواء أكانت مع الخمر أم فى عالم الغزل الذى أخلص له حياته.

فالجمال عنده تناسب هادئ إذا خلص من الإسراف أو الإفراط، وعندئذ يبلغ كل جزء فيه حده المناسب، ويتآلف بنوع من الانسجام مع بقية العناصر الأخرى.

والجمال عند بعض نقاد العرب يرجع إلى حسن المعنى ارتباطا فى ذلك بالمشهد الشعرى الطبيعى، ولكن حسن المعرض والكسوة واللفظ هو ما يزيد هذا المشهد حياة وجمالا، وهو ما يقصده ابن طباطبا فى قوله: فأما المعنى الصحيح البارع الحسن الذى قد أبرز فى أحسن معرض وأبهى كسوة، وأرق لفظ كقول مسلم بن الوليد الأنصارى:

وإنى واسمَاعِيل يَوْمَ وَدَاعِهِ   لَكَالغمد يَوْمَ الرَّوعِ فَارَقَهُ النَّصْلُ
فَإن أغْشَ قَوْماً بَعْدَهُمْ أوْ أزُرْهُمُ   فَكَالوَحَشِ يدْنيهَا مِنَ الآنَسِ المَحَلُ (١)

---

(١) ابن طباطبا. عيار الشعر/ ٨٩، والأبيات بالديوان/ ٣٣٢ - ٣٣٣

فكأن إعجاب ابن طباطبا هنا لا يتنافر مع نفس النظرة التى سبق عرضها فى دور جمال الأداء التصويرى فى سرعة التوصيل وجودته، وهذه الأبيات تلقاها ابن طباطبا فعبر عن إعجابه بها من نفس الزاوية التى نتحدث عنها فى صحة المعنى، وبراعة الكسوة فى الأداء الوظيفى للجانب الجمالى فى الصورة الشعرية.

ولو هيئ له أن يتلقى كثيرا من الصور الفنية الأخرى لمسلم لأكد مقولته عن الصورة الجمالية عنده من نفس المنطلق وبنفس المقاييس.

* * *

(جـ) الدلالة الاجتماعية

ويظل مضمون الأدب - فى جوهره - بمثابة أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية، كما تظل الصورة الأدبية، بمثابة عملية تشكيل لهذا المضمون، وإبراز لعناصره وتنمية لمقوماته، ولا يتم نظم القصيدة بمجرد صرخة يطلقها الشاعر فى الفضاء، بقدر ما تنشأ عن طريق العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، مما يؤكد الصلة الحميمة بين الإنسان ومجتمعه، ويرصد دورها فى العملية الشعرية وحقول الإبداع.

وليس هناك بيئة اجتماعية معينة يعيش الفنان فى غمارها بحيث يمكن أن يرجع إليها عجز قريحته أو جدبها، ولم تكن الأعمال الفنية الخالدة رهينة ببيئات اجتماعية محددة لها طابع معين، فقد تقوم العملية الفنية كاملة تحت أى ظرف من الظروف الاجتماعية، أو السياسية «ولقد نظم الشعر فى ظل الأنظمة الملكية والديمقراطية والديكتاتورية، وفى عصور الاضطهاد السياسى والدينى، وفى ظروف الحرب والسلام، نظمه الأمراء، والفلاحون، والعلماء، والعامة، والنساك، والدنيويون، والثوار، والمسالمون، والقساوسة، والعقلاء، والمجانين، فما هى إذن هذه الميزة التى يشترك فيها كل هؤلاء الأفراد فى جميع العصور هؤلاء الذين أحسوا بميل غريزى لاستعمال الزخرفة اللفظية ليعبروا عن تجارب الإنسان (١).

إن الإجابة على هذا التساؤل تكشف الميزة التى يمكن رؤيتها فى إطار التصور القائل بأن الشاعر إنسان فرد له نظرته الخاصة، ورؤيته الذاتية المتفردة للوجود، ولا يعد عمله الفنى مسجلا لأحداث التاريخ، أو ظواهر الحركات الأدبية، إلا من خلال ذاته وانفعالاته، وانطباعاته، ومشاعره، وإحساساته، ومن هنا كان

---

(١) إليزابيث درو. الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه/ ١٨

عسيرا على الشاعر أن ينشئ عمله بمعزل عن الواقع الاجتماعى الذى يتعامل معه، ويتفاعل مع معطياته، إذ لابد لكل شاعر من وضع اجتماعى محدد، فى بيئة اجتماعية بعينها، تحدها ظروف مكانية وزمنية خاصة، وهذه البيئة تبرز بشكلها الإيجابى فى حياة الشاعر الفنية يأخذ منها ويعطيها، ويتعاطف معها، أو يثور عليها، وفى كل حالة من هذه الحالات يظهر الشاعر طرفا موجبا فى العملية الشعرية، وتظهر بيئته طرفا آخر فيها، مما يشى بضرورة ظهورها فى شعره، وانعكاس أثرها فى صياغته الجمالية.

وحين يستغرق الشاعر فى عملية التشكيل الفنى للصورة لا ينفصل تماما عن تلك البيئة الاجتماعية، بل يستمد منها، ويعتمد على عناصرها لتحقيق أى قدر يستطيعه من النجاح فى صياغة هذا التصوير.

والشعر قادر على التفاعل مع عالمه، وعلى تفهم معنى التجربة الاجتماعية للشاعر، إن لم يتخذ منها مصدرا من مصادر التصوير الجمالى الذى تقوم عليه العملية الشعرية أصلا، ذلك أن الأدب «ليس بمعزل عن الحياة، وقد رصد - ولا شك - كل التيارات المتدافعة وعكس الأحداث»(١).

وشعر الشاعر يظل نتاجا أمينا لعصره، وإفرازًا طبيعيا لبيئته وظروفه «فهو يفكر فى حدود كل معطيات العصر والبيئة، ويتصرف فى إطار تلاحم أصيل بين الذات والموضوع، وفى تلقائية تسلم بوجود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة، أو القالب والموضوع، وهذا هو الكمال الطبيعى الذى يرى الحقيقة الكاملة، ويعطيها أقصى الغاية من السعة والانفساح، فالأديب دائما يقصد إلى قوى طبيعية، ويستبصر الواقع»(٢).

فالشاعر - من هذا المنطلق - ابن للبيئة الاجتماعية، والأدب - من نفس المفهوم - مؤسسة اجتماعية ينتسب إليها هذا الابن بقدر طاقته الفنية، مستندا فى ذلك إلى أداته اللغوية وقدراته الخيالية فى التشكيل الفنى لأشياء ومواقف هى من

---

(١) د. بنت الشاطئ. قيم جديدة للأدب العربى/ ١٣٦

(٢) د. أحمد كمال زكى. النقد الأدبى الحديث/ ١٧٥

خلق المجتمع، فهى مواقف اجتماعية فى طبيعتها، ومن هنا تصح المقولة التى تذهب إلى «أن الأدب يمثل (الحياة) و (الحياة) فى أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة، ولو أن العالم الطبيعى والعالم الداخلى - أو الذاتى - للفرد كانا موضوعين من موضوعات (المحاكاة) الأدبية. فالشاعر نفسه عضو فى مجتمع، منغمس فى وضع اجتماعى معين، يتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعى والمكافأة، كما أنه يخاطب جمهورا مهما يكن افتراضيا، وفى الواقع كان الأدب يظهر دائما على صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة، ونكاد لا نستطيع فى المجتمع البدائى أن نميز الشعر من العمل، أو اللهو، أو السحر، أو الشعائر، كما أن للأدب وظيفة اجتماعية أو (فائدة) لا يمكن أن تكون فردية صرفا، وعلى هذا فإن الكثرة الكاثرة من المسائل التى تطرحها الدراسة الأدبية هى مسائل اجتماعية بشكل ضمنى أو كلى: مسائل الأعراف والتقاليد، قواعد الأدب وأنواعه، رموزه وأساطيره»[1].

والشاعر لا يمضى فى عمله عبثا بلا قيود اجتماعية، بل إن الإطار الاجتماعى يظل المحك الأول فى عمله، ومن هنا لا يخرج عنه، بل يدور فى فلكه، معبرا وموضحا، ليكون العمل الفنى فى إطار هذا المستوى «أداة لبناء «نحن» جديدة فالواقع أن كل ما يأتى به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالإطار الذى يحمله. والذى هو من أهم الأسس الدينامية التى تقوم عليها «النحن»[2].

ونظرا لهذا الارتباط الوثيق بين الأديب ومجتمعه أمكن لبعض الدراسات أن تتخذ من الأدب وثيقة اجتماعية لحياة صاحبه، على افتراض أنه يصور الحقيقة الاجتماعية الواقعية تصويرا دقيقاً، وراح أصحابها يلحون على الشاعر، ويرون من الضرورى له أن يعكس واقعه الاجتماعى عكسا مرآويا فوتوغرافيا،

مما قد يخرج بصاحبه أحيانا عن طبيعة الفن القائمة على التصغير أو التكبير، أو الإضافة والمزج بين الذات وموضوعها، فالتاريخ كله، وما يحيط بالشاعر من عوامل اجتماعية تتآزر جميعا فى صياغة العمل الفنى، وذلك بتفاعلها

---

[1] رينيه وليك، نظرية الأدب / ١٩٩

[2] د. مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة. / ٢٧٩

مع الذات الفردية لصاحبه، ومن هنا تعددت نظرة الدارسين إليه وتنوعت، حتى حاول البعض أن يعزل سلسلة معينة من الأفعال البشرية والمبتكرات، وأن يسند إليها وحدها تأثيرًا محددا على العمل الأدبى، ففريق يعتبر الأدب بصورة رئيسية نتاج الفرد الخالق، ومن ثم يستنتج أن الأدب يجب أن يبحث بشكل رئيسى من خلال سيرة الكاتب ونفسيته، وفريق آخر يبحث عن العوامل الرئيسة المحددة للإبداع الفنى فى المؤسسات المعاشية للإنسان فى ظل الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وفريق ثالث قريب منه يبحث بشكل واسع عن الشرح السببى للأدب فى الابتكارات الجماعية للعقل البشرى، نحو تاريخ الأفكار واللاهوت وبقية الفنون. وأخيرا هناك فريق من الدارسين يسعى إلى شرح التاريخ بمصطلحات «روح العصر» وبعض هذه المصطلحات تتعلق بروح العصر تعلقا جوهريا، بعضها يدور حول الجو الثقافى أو «مناخ» الآراء وفيها شىء من القوة الموحدة التى تجرد إلى حد كبير من خصائص الفنون الأخرى»(١).

إن أى مناسبة من المناسبات قد تفرض نفسها على الفنان ليبدأ فى عملية الخلق، أو التشكيل الفنى للصورة، فلابد - إذن - من ارتباط هذه العملية بلحظة معينة فى حياة الشاعر، هى اجتماعية بطبيعتها، على أن هذا لا يعنى «أن أعمال الفنان تظل متعلقة بعضها ببعض فى صورة تسلسل، بحيث يعتمد كل منها على ما قبله ويمهد لما بعده »، «فهذه نظرة سطحية - للغاية - إلى تاريخ الفن فى أوسع نطاق له أو أضيق نطاق على حد سواء، لأن كل عمل فنى قد تم خلقه للتعبير عن انفعال قد انبعث بباطنه فى هذه اللحظة من حياته، وليس فى لحظة سواها. وأحداث حياة الفنان بوصفه فنانا من بين العوامل التى ساعدت على بلوغه هذه الحالة الانفعالية، إلا أنها لا تزيد على مجرد عامل»(٢)

والآن ما هو موقف الشعر العربى من طبيعة التشكيل الجمالى للصورة على هذا النحو؟ أكانت غاية الشاعر القديم أن يغير العالم أو يتخطاه؟ أم كانت غايته أن

---

(١) وليك. نظرية الأدب /٩٠

(٢) كولنجوود. مبادئ الفن / ٣٥٧

يعيش معه فى حوار يتحدث من خلاله من الواقع ، ويسجل بعض مشاهدة التى يلذ له اختيارها؟ إنه «يحاول أن يرى الواقع بكل ما فيه، فهو واقعى لكن بجموح وشهوة، غنائى صاف سواء فى شهادته للمآثر الإنسانية بروح الفروسية، أو للأشياء المحيطة بروح التعاطف، يغنى الفرح والمأساة، الغبطة والكآبة، الحب والكراهية، التمرد والرضا، الرجاء واليأس»(١).

وإذا كان الشاعر العربى قد صور كل تناقضات الحياة من حوله، ووقعها على ذاته، فلنقف قليلا مع شاعرنا، لنرى ما رسمه من صور فى هذا المضمار، وكيف ظهرت فى بعضها تناقضات بارزة من معالم حياته فى صورة شرائح فنية تختلف كل منهما عن الأخرى - أو بالأحرى تقف على النقيض منها - ثم بعد هذه التناقضات نرى كيف عكس صورة حياة عصره، من واقع سياسته وحروبه، وظروفه الاجتماعية التى عاصرها وتجادل معها.

فمن هذه الصور الأولى التى تبرز فيها تناقضات من حياة مسلم قوله:

وَرُبَّ يَوْم مِنَ اللَّذَّاتِ مُخْتَصرٍ   قَصَّرْتُه بِلِقَاءِ الرَّاحِ والخَلَلِ
وَلَيلةٍ خَلِسَتْ لِلْعَيْنِ مِنْ سِنَةٍ   هَتَكْتُ فِيهَا الصبَا عَن بَيْضَةِ الحِجلِ
قَدْ كَانَ دَهْرِى وَمَا بِى اليَوْمَ مِنْ كِبَرٍ   رُب الُمدَامِ وَعَزْفَ القَيْنَةِ العُطُلِ (٢)

فهو يصور لَذَّاته وقد خالطها، وقصَّر يومها بلقاء الراح والخليلات، وفى ظلال هذه الذكريات ينفى أن يكون تخليه عن الصبا بسبب الكبر، إذ يجعله عن توبة قصد إليها، ثم يعود إلى حنين الصبا فيصور فلسفته فيه ليأتى بعد ذلك التناقض فى الصورة حين يرُدُّ ما أصابه إلى الدهر، ويسأله، أو يتمنى أن يلين له، ويرد إلى رأسه سكرة الغزل، فقد حلَّت به نوائب الدهر وخطوبه فاسترقت منه خموره وجواريه، وبقى خاليا منها جميعا :

مَاذَا عَلَى الدَّهْرِ لَوْ لاَنَتْ عَرِيكَتُهُ   وَرَدَّ فِى الرَّأسِ مِنى سَكْره الغَزَلِ
جرم الحوادث عندى أنها اختلست   منى بنات غذاء الكرم وَالكلل (٣)

---

(١) أدونيس (علي أحمد سعيد). ديوان الشعر العربى (المقدمة): ١/٢٣- ٢٤

(٢) الديوان / ٤ - ٥

(٣) الديوان / ٤

ويبدو التناقض بين الصورتين معلقا بحيرة الشاعر فى تحديد السبب فى تخليه عن لهوه وصباه، هل كان التوبة أم الدهر؟ ولا شك أنه لا يجهل الحقيقة، ولكن مرد حيرته يعود إلى استمرار أمله فى أن يعى حياته الماضية التى هيأتها له فيها ظروف لهو مجتمعه: الراح والندماء، وشرب المدام، وعزف القينة العطل، وبنات غذاء الكرم والكلل، وفى النهاية سكرة الغزل، إذ لا تخفى لديه علاقة الصورة بالواقع الحضارى، ولكن ما يظل خافيا على الشاعر هو تبيُّن سبب استلاب هذا الواقع من حياته، مما يعد - فى ذاته - اعتزازا منه بمعطيات الحضارة والواقع الاجتماعى، ونفورا من خطوب الدهر أو الكبر، أو - بمعنى أعم - من كل ما يسلبه عطاء هذا الواقع فى حدوده الضيفة المرتبطة بذات الشاعر.

وثمة تناقض آخر تكشفه صور مسلم حين يعرض لوحة أخرى، يحزن فيها على حياته، ويرجع السبب إلى الدهر، ولكن الدهر هنا يستلب منه محبوبته التى يدخل إليها من باب الغزل العذرى، فمحور التناقض - عندئذ - يظهر فى الطبيعة النوعية لصورة الغزل التى يبكيها مسلم: هل هى الأولى التى حار فى أمر استلابها، أم أنها الثانية التى انتهى منها إلى أن يحمل الدهر مسئولية فقدها؟!

فإذا استفدنا فى تحديد موقفه من ظروفه الاجتماعية، وموقعه منها، اتضح لنا - بسهولة - أن الصورة الأولى تبدو وليدة تلك الظروف التى عاشها، ولذا سجل حيرته فى تفسير سبب سلبها منه، دالاً بذلك على حالته النفسية إزاء كل ما وصف. أما فى الصورة الغزلية فقد تحول التفسير إلى مسألة عقلانية لا يدخل فيها الكبر طرفا، أو يحار فيها، بل تنبه إلى دور الدهر فيها مباشرة، فجعل مرَّ الحادثات هو الذى يسلبه عما بقى فى قلبه من آلام الهوى وذكرى أيام محبوبته. وهنا تستمر وساوس قلبه، تدعوه إلى ذكر ما كان فيه من تباريح الهوى، ثم يتمنى من الدهر أن يطاوعه فترجع إليه مودات الغوانى الجميلات، فيقول:

يَكَادُ يُسْلِيهِ مَرُّ الحَادِثَاتِ بِهِ   لَوْلاَ بَقَايَا دَوَاعِى قَلْبِهِ الكَمِدِ
لَوْ سَاعَفَ الدَّهْرُ لارْتَدتْ غَضَارَتُهُ   ولاسْتَردَّ مودات المهَا الخُرُدِ (١)

---

(١) الديوان / ٨٢

وعندها يكاد التناقض يصل إلى قمته، خاصة حين يزعم أنه ترك الصبا وحال الطرب فى قصيدة أخرى:

هَجَرَ الصِّبَا وأنَابَ وَهوَ طَرُوبُ　　　وَلَقَدْ يَكُونُ ومَا يَكادُ يُنِيبُ (١)

فهنا تظهر عودته إلى التركيز على التوبة على اعتبار أنها نأت به عن الملهيات، مما يتناقض - بوضوح - مع إلحاحه على الدهر، وتمنيه أن يعيد له ما سلف من أيامه وذكرياته التى وفرها له واقعه الاجتماعى.

فالشاعر يحاول دائما أن يكتشف الجانب الوجدانى والجمالى من الحياة، بالإضافة إلى الجانب الاجتماعى فيها، ليعبر عن خلاصة ذلك كله فى النهاية بالكلمة، أو الصورة التى تخلق من الوقائع والتجارب صورا نتلقاها، بما فيها من حيوية تشبه حيوية الكائنات البشرية التى تولد ثم تنمو، ثم تموت، وهى فى كل ذلك تمر بالتناقضات، وتحاول أن تتخذ منها موقفا، وكذلك بدا صنع الشاعر حين راح يصورها.

وخروجا من حدود الدائرة الاجتماعية الضيقة التى أسعدت الشاعر، أو جلبت له الشقاء أحيانا، وإن لم ينسبه إليها صراحة، نرى الواقع الاجتماعى يظهر فى أطر أخرى أكثر اتساعا وشمولا، وعندها يمكن أن يطرح التساؤل حول ماهية ظروف العصر الاجتماعية والسياسية، وما موقفها الفنى لولا صور الشعراء للمعارك والحروب وسياسة الممدوحين، وما الأبعاد الفنية التى تحملها تلك الصور عند مسلم بصفة خاصة؟

وليس تحليل النموذج هنا بالأمر الصعب، خاصة أن صور مسلم تتناثر عبر صفحات ديوانه، لتجيب على هذا التساؤل، إذ يقول - مثلا - فى مدح «داود بن يزيد بن حاتم» (٢):

إلى «بَنِى حَاتِمٍ» أدى رَكَائِبَنَا　　　خَوْضُ الدُّجَى وَسُرَى المهْرِيَّةِ القُودِ
واللَّهُ أفَأ نَارَ الحَرْبِ إذْ سُعِرَتْ　　　شَرْقاً بِمُوقِدِهَا فِى الغَرْبِ «دَاود»

---

(١) نفسه / ١١٢
(٢) الديوان: صفحات / ١٥٦ - ١٥٧ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٨ - ١٧٠

دَاوَيْتَ مِنْ دَائِهَا «كَرْمَانَ» وانْتَصَفَتْ   بِكَ المنُون لأقْوَامٍ مَجَاهِيدِ
آلُ «المهَلبِ» قَومٌ لاَ يَزَالُ لَهُمْ   رِقُّ الصَّرِيحِ وأسْلابُ المذَاوِيدِ
وَرَأُسُ «مِهْرَانِ» قَدْ رَكَّبْتَ قُلتَهُ   لَدْناً كَفَاهُ مكَانَ الليتِ والجِيدِ
يَوْمَ اسْضَبِّتْ «سِجستان» طَوَائفَها   عَلَيْكَ مِنْ طَالِبٍ وتِراً ومَحْقُودِ
كَانَ «الحُصَيْنُ» يُرَجِّى أنْ يَفُوز بِهَا   حَتَّى أخَذْتَ عَلَيْهِ بِالأخَادِيدِ
يَوْمَ جُرَاشَةَ إذْ «شَيْبَان» مُوجِفَةٌ   يَنْجُونَ مِنْكَ بِشِلْوٍ مِنْهُ مَقْدُودِ
وَأنْتَ (بَالسِّنْدِ) إذْ هَاجَ الصَّرِيخُ بِهَا   واستَنْفَدَتْ حَرْبُهَا كَيْدَ المَكَايِيدِ
اقْذِفْ «أبَا مَلِكٍ» فِيهَا يَكُنْكَ بِهَا   وَيَسْعَ فِيهَا بِجَد مِنْكَ مَجْدُودِ

فهو يصور أهل الشرق وقد رأوا فعلة «داود» بأهل الغرب، فاستقاموا على الطاعة، ثم انتقل بالخطاب إلى «داود» الذى قاتل أهل «كَرمان» حين نافقوا على أمير المؤمنين، فرجع من بقى منهم إلى الطاعة أيضا، وكأن المنية قد انتصفت به من الأشرار لهؤلاء الضعفاء.

وآل المهلب أمجاد فى القتال، يستعبدون الأحرار بإسداء النعم عليهم، وتقديم الأيادى الحسان إليهم. وقد أخذوا بأفواه الطرق، حين حاول «الحصين» أن يفوز بـ «سجستان». وكانت قبيلة «شيبان» سريعة الهرب أمامه، خاصة حين فقدت رؤوس أبنائها فى القتال.

وفرغ الممدوح من الحرب، فكاد بانتصاره كل مكياد، حتى عجز الكائدون وانقطع كيدهم، واستسلموا له جميعا.

وتشجيعا لممدوحه، وإعجابا بشجاعته يسأله مسلم أن يقذف بابنه فى

المهرية: منسوية إلى مهرة وهى حى من همدان. الجهد: سوء الحال. رق الصريح: استعباد الحر بإسداء النعم وتقديم الأيادى الحسان إليه أسلاب المذاويد: الحرب يعنى الأنجاد، واحدهم مذود. القلة: أعلى الرأس، استضبت: أى أغزت. الوتر: الطلب بالدم. الليت: صفحة العنق. والجمع أليات، موجفة: سريعة تهرب. شيبان: قبيلة، جراشة: رجل. الشلو: الجسد بلا رأس. قدد: قطع بالسيف. الصريخ: المستغيث والمستنصر. أبا مالك: ولده. بجد: أى بخت مجدود، أى مبخوت.

الحرب، ليقوم مقامه فيها، ويكون فى ذلك امتدادًا طيبا له، وربما بدا محظوظا أكثر منه.

فالمهم فى الصورة بأبياتها المتناثرة دلالة تلك الأسماء التى ورد كل منها مسيطرا على أطراف كل بيت، سواء أكانت أسماء أشخاص، أم مواقع، أم قبائل، إذ تكشف كلها عن الروح الحربية للعصر، ومن ثم تعكس ظروفا سياسية عاشها المجتمع العباسى فى تلك الفترة، فكل صورة من صوره الجزئية هنا تتمتع بدلالتها الخاصة فى ارتباطها بشخص معين، أو واقعة معينة، وما حدث فيها للعدو على أيدى الممدوح فهو حين يمدح يصور المعارك، كاشفا من خلالها عن التيارات السائدة فى عصره وكيف استوعبها وعبر عنها تصويرا.

ومن الصور المتعلقة بسياسة العصر وحروبه أيضا قوله:

إذا «الشريكى» لم يفخر على أحد   تكلم الفخر عنه غير منتحل
لاَتُكذَبَنَّ فَإنَّ الحِلْمَ مَعْدِنَهُ   وِرَاثَةٌ فِى «بَنِى شَيْبَانَ» لَمْ تَزَلِ (١)

فالشريكى رجل من أجداد «يزيد بن بنى شيبان» الذين يرى مسلم أفعالهم بادية ظاهرة فى الناس، ولا يكون الحلم إلا فيهم، وإذا قيل لك غير ذلك فلا تقبله (من وجهة نظر مسلم).

صحيح أنه يمدح، ويبالغ فى التصوير، ولكن ما يصوره فى «بنى شيبان» لايخرج عن أن يكون شريحة من شرائح الواقع الاجتماعى والسياسى والحربى فى عصره، وهو ما يسهب فى عرضه بعد ذلك من تصويره شجاعتهم فى الحرب، وما أنجزوه من أمجاد ومفاخر فى قتالهم الأعداء:

«الزَائِديُّونَ» قَوْم فِى رمَاحِهُمُ   خَوْفُ الُمخِيفِ وأمْنُ الخَائِفِ الوَجِلِ
اسْلم «يَزِيدُ» فَمَا فِى الدِّينِ مِنْ أوَدٍ   إذَا سَلِمْتَ وَمَا فِى الملكِ مِنْ خَلَلِ
أثْبَتَّ سُوقَ بَنِى الإسْلاَم فَاطَّأدَتَا   «يَوْمَ الخَلِيجِ» وَقَدْ قَامَتْ عَلى زَلَلِ

---

(١) الديوان/ ١٥

«ويُوسف البَرْم» قَدْ صَبَّحْتَ عَسْكَرَهُ   بِعَسْكَرٍ يَلْفِظُ الأقْدَار ذِى زَجَلِ
والَمارِقِ «ابْنِ طَرِيفٍ» قَدْ دَلَفْتَ لَهُ   بِعَسْكَرٍ لِلْمَنَايَا مُسْبِلٍ هَطِلِ
وَقُمْتَ بِالدَّينِ يَوْمَ «الرَّسِّ» فَاعْتَدَلَتْ   مِنْهُ قَوَائِمُ قَدْ أوْفَتْ عَلَى مَيَلِ (١)

ففى كل صورة جزئية يبرز اسم من الأسماء له دلالته أيضا على سياسة العصر وظروفه الحربية، وإلا فما قيمة إلحاح الشاعر على تصوير «يزيد» و «الزائديون» و «يوم الخليج» و «يوسف البرم» و «ابن طريف»؟!

فالصورة الفنية باعتبارها من المقومات الكبرى فى العملية الشعرية لاتنتمى إلى عالم الفكرة وحده، دون عالم الواقع، بل تنطلق منها معا، وقد حاول مسلم أن يعبث بالأشياء، أو يقنع ذاته بإمكانيات إبراز العصر فى مثل هذه الصور، وهو فى ذلك يلون الأشياء معتمدا على عنصر الحركة والانتقالات المفاجئة فى الصور، نظرا لكثرة ما فى جعبته من وقائع يسجلها على شريط القصيدة كلها. وكأنه ينتزع كل مقومات صوره هنا من الواقع، ثم يعبث بها - فنيا - محوّر فيها ومضفيا عليها ما يكسبها صبغة فنية جديدة، تحقق له غرضه من المديح، وتكشف - من حيث لا يدرى - عن حقائق العصر وظروفه التاريخية بهذا العمق وذلك الوضوح.

ومثل هذا العبث الفنى بالصورة يبدو أمرًا مقبولاً إذا زاد من قيمتها ووضوحها، ولكنه يبدو مرفوضاً حين يصل الأمر إلى درجة تفقد عندها وظيفتها الاجتماعية الحية، كأن يسرف صاحبها فى تضخيم حقيقته، فلا تكشف إلا عن عبثه الاجتماعى، لا عبثه الفنى على غرار قول مسلم:

سَعَتْ ألْسن الوَاشِينَ فِيمَا يعيبنى   وَهَلْ كُنْتُ إلاَّ مَاجِداً عَابَهُ وَغْل
وَكَمْ عَائِبٍ لِى وَدَّ أنِّى وَلَدْتُهُ   وَلَوْ كَرُمَتْ أعْرَافُهُ وَزَكَا الأصْلُ
وَأنِّى قَصِىُّ الرحْمِ مجْدِى لِغَيْرِهِ   فَعَابَ ومَا آلى وَمنْ دُونِهِ سَدْلُ (٢)

---

(١) الديوان / ١٦ - ١٧ - ١٨- ٢٠
(٢) الديوان / ٩٢

فقد طلب الواشى عيبه، وما هو فى ذلك إلا ماجد شريف عابه عدو دنىء، يود لو أن مسلما كان أباه ليرث منه الشرف حتى وإن كان شريف الأصل، وكانت أعراقه كريمة، وأنسابه طيبة، ويزعم مسلم أنه بعيد القرابة، ومجده بعيد عن عدوه، مما جعله يعيبه، خاصة حين رأى من دونه سترًا مرضيا يمثله شرفه الذى يحول بينه وبين أذاه فلا يبلغ إليه مبلغا بحال.

فالشاعر هنا ينطلق مضخما من حقيقة ذاته فى نوع من محاولة الإقناع بما يطرحه، خاصة حين يحس أنه يصد وساوس أعدائه الواشين الذين يحقدون عليه فيجعل من نفسه ماجدا، ومنهم أدنياء، وهم يتمنون لو أنه ولدهم، وهنا يزداد التعابث بالصورة، وتطغى عليها المبالغة بشكل واضح فيه قدر كبير من حدة الانفعال الذى يعكس - بصدق - حالة الشاعر.

وإذا كان الشعر يشيع الحياة فى الإنسان، ويدفعه لتلمس العالم من حوله، فإن اللغة تظل مادة الشاعر التى يتعامل معها، ليخلق جسما جديدا ماديا لوعيه، هذا الجسم لا ينفصل فيه عالم الحواس عن عالم الفكر الداخلى والعاطفة، فكأن الصورة الشعرية تظل مجالاً يبرز فيه الشعراء معانيهم وأفكارهم، وعواطفهم، وانفعالاتهم وخيالاتهم مرتبطة بمجتمعاتهم: «ولذلك يعد هذا الشكل فى الأدب الذى يعادل اللوحة الفنية للرسام والتمثال للنحات من أهم الأسباب فى بلوغ الأدب ما يستطيع من التأثير فى النفوس، وانتزاع الإعجاب من القراء والسامعين، ومن أكبر العوامل فى تقويم الأدب، وفى الاعتراف لطائفة الأدباء بالتفوق والامتياز فى القدرة على تأليف العبارة فى شكل تبرز فيه آثاره الفنية التى ينبغى أن تتمثل فى الأعمال الأدبية»(١).

وهكذا تتعدى وظيفة الصورة الشعرية حد الزخرفة والتنميق إلى مجالات أكثر رحابة قوامها التعبير عن تفاعل العالم الداخلى للشاعر مع واقعه الاجتماعى وهذا أمر طبيعى مادامت اتضحت العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون، تلك العلاقة التى تقوم على حتمية العضوية والتفاعل والاتحاد «ففى حين يجد الشاعر

---

(١) د. بدوى طبانة. التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى / ٢٦٨

أن كلمات اللغة العادية بما فيها من تعميم وتجريد لا تستطيع أن تقدم له العون، فإنه يلجأ إلى استخدام الاستعارة التى ليست سوى مجموعة علاقات لغوية جديدة يخلقها الشاعر ليعبر عن هذا الانفعال الخاص، ويكشفه فى نفس الوقت»(١).

وليس هذا الانفعال الخاص بمعزل عن ظروف حياة صاحبه الاجتماعية، وإنما هو ثمرة لها، يتجه فى نفس اتجاهها، ويتسم بسماتها، فللفن وظيفته الاجتماعية، وهو من هذه الزاوية صناعة تتطلب من صاحبها مواهب خاصة وخبرة طويلة، يجعل منها نشاطا إنسانيا اجتماعيا «إذ يعمل الفنان جاهدا فى سبيل انتزاع تقدير المجتمع واحترامه، مدفوعا فى ذلك بإحساسه بأنه إنما يقدم للجماعة أشياء هى فى حاجة إليها، وعندئذ نراه يضاعف من جهده الإنتاجى لكى يقدم للمجتمع من الخدمات ما يستحق فى مقابلة كل ما تمنحه الجماعة من تقدير له ولأرباب مهنته»(٢).

فللصورة - بهذا القياس - مضمون اجتماعى وهذه مسألة لا جدل فيها، إذ يعيش الشاعر - بالضرورة - فى مجتمع ما بما يسوده من قيم، وهو يعبر بالصورة عن أشياء تصدق حكايتها للأصل الموجود خارج العيان، ثم تتدخل الصنعة المتقنة لتمزج بين هذا وما يدور بداخل الشاعر، لتصبح بعد ذلك «صورة حية، أو صورة فيها حياة، وكل هذا يريك أثر صنعة الشاعر كما تريك الصورة التى تحكى أصلها حكاية تامة أثر صنعة المصور، وهو أثر ينال من إعجابك ما تناله كل صورة بارعة، فيكون ذوق العقل هو الذى يشغله هذا الإعجاب ويرضيه مصدره، فى حين لا تجد قلبك مشغولا بأى من ذلك ولا ملتفتا إليه»(٣).

فالشاعر الأصيل - إذن - يهتم بالحياة من حوله، وذلك من أهم ما يميزه - كفنان - عن غيره من الناس، فهو ذو حساسية مرهفة بما يدور فى مجتمعه لا يتلقاه إلا ليصوغه من جديد «فالأحداث العامة تتغير طبيعتها حين تخرج إلى عالم الشعر، لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التى تتكون منها القصيدة، عنصر

---

(١) محمد عبد الهادى محمود. نظرية الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان / ٥١ - ٥٢

(٢) د. زكريا إبراهيم. هل الفن صناعة؟ م. المجلة ع ٢٦ ديسمبر ١٩٥٩/ ٨٢

(٣) محمد الههياوى. الطبع والصنعة فى الشعر/ ١٤٥

يخضع كغيره من العناصر لقوانين الشعر التى هى أولا قوانين جمالية، ولكى تتحول الأحداث العامة إلى شعر ينبغى لها أن تصبح رمزا لموقف إنسانى دائم»(١).

على أن التاريخ الاجتماعى للفن لا يحتم علينا أن ننظر إلى الفنان بمعزل عن مجتمعه، بقدر ماينبغى أن ندرسه من واقع كل الظروف الاجتماعية، والحركات السياسية، والأفكار الناتجة عن صراعات العصر، حتى تتضح أمامنا صورة الفترة - موضوع العمل - واضحة جلية فى شكل حقيقى، تتخلص فيه من الوهم: «إن التاريخ الاجتماعى للفن يؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى يحددها السمع أوالبصر، إنما هى أيضا تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع»(٢).

وتطبيقا للمقولة على مسلم عبر صوره السابقة تراه يلح فيها على رسم مشاهد الحروب والقتال، وذكر أسماء القادة، وأبطال المعارك، مما يكشف لنا أنه عاش هذه الصور فنيا، وأجاد فى رسمها، مع حرصه المستمر على البعد الفعلى عن السياسة، فقد ورد فى أخباره أنه هرب مع أنس بن أبى شنيخ ولجآ إلى مكان بعيد وقبض عليهما معا ومثلا بين يدى الخليفة، فلما سأله عن قوله فى التشيع للعلويين ارتجل بيتا يثبت فيه ولاءه، يناقض قوله الأول، وذلك ليتخلص من غضب الخليفة وينجو من العقاب والموت(٣).

من هذا نخلص إلى أنه لم يكن رجل سياسة، وكل حواره من خلالها يدل على أنه يحب أن يعيش، ويطلب العطايا، لينفق فى حياته، منصرفا بذلك من منعطف الجانب الاجتماعى الرحب بمفهوم «النحن» إلى الجانب الاجتماعى الضيق بمفهوم «الأنا» فيصغى فيه إلى قلبه وحبه وفنه وندمائه، لا يطمح فى حياته إلى مُلك، أو اشتراك فى السياسة، باستثناء طموحه مرة إلى ولاية فأصبح عاملا للبريد بجرجان.

---

(١) د. محمد مصطفى بدوى. الموضوع فى ألشعر / ١١

(٢) ارنست فيشر: ضرورة الفن / ١٩٦

(٣) ابن عبد ربه. العقد الفريد: ١/ ١١٨

وقد سخر مسلم صور معارك عصره للإشادة بالممدوحين فحسب، منذ راح يصف الوقائع التى تتعلق بهم، ويرسم صورهم فيها، فيجعل الفضل بن سهل يزيل خلافة ويقيم أخرى، ويحسن فى الأمرين جميعا. ويجعل يزيد بن مزيد يدعم الخلافة ببأسه وشجاعته.. وكذلك راح يستعمل نفس الأصباغ فى تصوير بقية ممدوحيه.

ومن ثم يبقى له الصدق - نتيجة ذلك كله - فى تلك الصور الشعرية التى صور فيها انعكاسات الحياة الاجتماعية من حوله على ذاته، وهى صور يتجاوب فيها مع مجتمعه، ويساير ظروفه، ملبيا نداء حضارته، بما فيها من لهو ومجون عايشه طويلا:

وَسَادَةٍ سُرَاةٍ   مَا بَيْنَهُم مَسُودُ
كُلُّهُمُ جَلِيدٌ   مَا فِيهُمُ حَرِيدُ
يُسْقَوْنَ صَفْوَ رَاحٍ   لَذِيذُهَا مَوْجُودُ
وَعِنْدَنَا غَزَالٌ   بطرفه يصيد
مُدَامَةٌ لَهَا فى   خُدُودِنَا تَوْرِيدٌ
فِى مَجْلِسٍ نَضِيرٍ   يَزِينُهُ الشُّهُودُ
غَطَارِفٌ كِرَامٌ   بِيضُ الوُجُوهِ صِيدُ
مِنْ فَوْقِهِمْ أطْيَارٌ   صِيَاحُهَا تَغْرِيدُ
وتَحْتَهُمْ جِنَانٌ   نَبَاتُهَا نَضِيدُ
قَدْ قُلِّدَتْ بِآسٍ   فَزَانَهَا التَّقْلِيدُ
مِثْل بَنَاتِ مَاءٍ   أفْزَعَهَا الرُّعُودُ
فَمَرَّةً رُكُوعٌ   وَمَرَّةً سُجُودُ
وَعِنْدَهُمْ دِفَافٌ   وَزَامِرٌ وَعُودُ
هَذَا الخُلُودِ عِنْدِي   لَوْ دَامَ لِى الخُلُودُ (١)

---

(١) الديوان/ ١٩٧

فهى صور طبيعية من واقع حياته اللاهية، ليس فيها الغرابة بمقاييس عصرها، ذلك العصر الذى انتشرت فيه عصابات المجان، لتطرق الحانات حتى أوقات متأخرة من الليل، فتسهر لتشرب وتسكر حتى الصباح، وبالتالى لم يكن صريع الغوانى - فى تصويره لهذه المواقف - بدعة بين أقرانه، بقدر ما بدت هذه الصور وأشباهها معيارا هاما من معايير مجاراته حياة مجتمعه، وانخراطه فى زحام حضارة عصره بخمرها وحاناتها ولهوها وغزلها.

أن يأتى مسلم - إذن - بهذه الصور السريعة المتوالية يرسم فيها مشهدا من مشاهد مجالسه مع ندمائه أو علاقاته بهم وهم يسكرون، والطبيعة من حولهم تشاركهم سرورهم، وأن يتغزل فى الساقى الذى يمر عليهم بكؤوس الخمر، فلا تراه من خلالها بعيدا - بحال - عن معطيات حياة عصره، بل على العكس من ذلك يمكن أن يدرج فى عداد الشعراء الذين صدقوا فى التعبير عن مقومات حضارة عصرهم، ومعطيات حياتهم اليومية، فهو يتعلق بمباهج حياة الطرب واللذة التى عاشها مع ندمائه، ولذا راح يصور ملامح هذه الحياة من حولهم، وهى تشاركهم سعادتهم، وكلها صور تعكس واقعه الاجتماعى الحضارى على نفسه، وتفاعل ذاته واستجابتها لتيارات الواقع الجديد فى ذلك الشكل الجدلى.

فالشعر يظل بمثل هذا القياس ظاهرة حيوية، تشمل تأثير الحياة الاجتماعية على الحياة النفسية الباطنة، وهو يسمو عن مستوى التعبير الشخصى إلى مستوى التعبير الجماعى الذى يوسع من مجال التجربة، حين يعبر عما يدور فى خلد الناس «وهذا سر إعجاب الناس بالشعراء حين يكون نظمهم عاما خالدا، يحكى ما فى أنفسهم جميعا، ولا يكون كذلك إلا إذا كان متصلا بالحياة، وصورة صادقة لها» (١).

وقد لايستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره، كما يعبر عن روح ذاته، ولكن على قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبقرية، فبقدر ما تحمل الصورة من قيم اجتماعية وعاطفية وفنية يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغة، وكأنه لا ينسى اختلاط الحالات النفسية بالحالات الاجتماعية، مما يساعدنا

---

(١) د. أحمد فؤاد الأهوانى، الشعر والحياة. م. الثقافة يناير ١٩٥٢، س ١٤ ع ٩/٦٧٢

على أن «نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقى عن أفكاره من صور وآراء أخلاقية، واجتماعية، وفلسفية، ودينية لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها، وإن كونت الأساس الدفين لحياته العقلية، وذلك لأنه كان يفهمها فى نفسه، كما كان الغير يفهمونها عنه دون حاجة إلى التصريح بها، سوف ندرك فى ومضة أو نبرة أو تركيب الأغراض العميقة الخفية التى كثيرا ما تصحح وتغنى، بل قد تعارض المعنى الظاهر للنص»(١).

وليس ضروريا - طبقا لهذا المفهوم - أن يفقد الشاعر شيئا من «الأنا» فى عملية الإبداع، وإلا صارت الصور طبق الأصل من الواقع العملى، ولكن لابد من استمرار اتزان «الأنا» مع «النحن» مع محاولة إكساب الوقائع دلالات تستوعب ديناميات الموقف الاجتماعى، وهذا هو جوهر تفاعل الذات مع الموضوع، وهو أمر ضرورى لنا كى نفهم صاحبه، ومن الصور التى يبدو فيها اتساق «الأنا» مع الجماعة سواء كان ذلك فى الرغبة أم فى الهدف قول مسلم مثلا:

غَدَوْنَا عَلَى اللَّذَّاتِ نَجْنِى ثِمَارَهَا   وَرُحْنَا حَمِيدِى العَيْشِ مُتَّفِقِى الشَّكْلِ (٢)

فهم راحوا فى الغداة ينالون من اللذات ما يشتهون، وكذلك الحال فى الرواح فكان شكلهم يدل على اتفاقهم فى المأخذ والهدف فى النيل من أطايب اللذات.

وكأن ضمير الجمع هنا يجعل من ذات الشاعر جزءا لا ينفصل عن المجموع فى دائرة اللهو، بل يجعل من فلسفة الشاعر جزءا عضويا من فلسفة أصحابه وندمائه، ومن هنا يبدو اتساق «الأنا» مع «النحن» فِى زحام الوسط الحضارى الذى مارس فيه الشاعر حياته ولذاته مع تلك المجموعة مَن المجان من أقرانه.

ويتسمر وضوح هذا التوازن فى صورة أخرى جزئية يقول فيها:

سَأَنْقَادُ لِلَّذاتِ مُتَّبِعِ الصِّبَا   لأمْضِىَ هَمِّى أوْ أصِيبَ فَتى مِثْلِى (٣)

---

(١) لانسون. منهج البحث فى اللغة والأدب (د. محمد مندور فى كتاب النقد المنهجى عند العرب/٣٨)

الهم هنا : الهمة وهى الإرادة، أو بمعنى حتى.

(٢) الديوان / ٤١

(٣) الديوان / ٤٣

فهو راض ومقتنع بأن يطاوع حياته من خلال اللذة والانقياد إلى ملاعب الصبا، وهو لايحس صدق ذلك كله إلا حين يعيش مع الآخرين «أو أصيب فتى مثلى» وما كان أكثر أمثاله فى عصره ممن انخرط معهم فى سلك الغواية وساحات اللهو العريدة.

ففى عصر مسلم تأتى تغييرات اجتماعية ضخمة، ينتقل المجتمع بها إلى طور حضارى جديد، تبعه - بالضرورة - تغير فكرى يتناغم معه، فكان سببا ومبررا لانتشار البديع باعتباره نوعًا من التجديد الملائم للظروف الحضارية، وكان على الأدب أن يخوض غمار هذا الواقع، وذلك فى موازاة التيار الموروث المرتبط بالقديم، وإن كان الشعراء أنفسهم قد أحسوا نوعًا من الملل فى مثل هذه الإعادة وذلك التكرار خاصة منه ما وصل إلى درجة الاستعباد.

ويبدو أن النقد القديم قد ارتضى هذه الفكرة، يقول ابن طباطبا: «وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه» (١).

وانطلاقا من الاعتبار ذاته - أعنى حتمية تطابق الصورة مع واقعها الحضارى - تصبح مجموعة الشعراء الذين جهروا بالشك والمجون فى هذا العصر اصدق لهجة، وأصح تمثيلا لمعطيات واقعهم التى كانا يعيشون غمارها «كان هؤلاء الشعراء إذن يمثلون عصرهم تمثيلا صحيحا، فلنا أن نتخذهم مقياسا للحكم على هذا العصر، ولكن تغير الحياة أيام بنى العباس لم يحدث الشك والمجون وحدهما، ولم يغير الشعر من هذه الناحية فحسب، وإنما أحدث أيضا شيئا آخر، وغير الشعر من ناحية أخرى: أحدث سهولة فى التعبير عما فى النفس لأنه أطلق للعواطف والأهواء حريتها، فانطلقت الألسنة بوصف هذه العواطف والأهواء» (٢).

ولعل هذه السهولة التى لمسها الشعراء فى التعبير عن أنفسهم وأهوائهم لم تكن إلا تفاعلا منهم مع روح العصر ، وانسجاما معها، يقول صريع الغوانى:

---

(١) عيار الشعر / ٧٦

(٢) د. طه حسين. العصر العباسى الأول / ١٤١

أديرِى عَلىَّ الرَّاحَ سَاقِيَةَ الخَمْرِ   ولا تَسْألِينِى واسْألِى الكَأس عَنْ أمْرِى
كَأنَّكِ بِى قَدْ أظهرت مُضْمَرَ الحَشَا   لكِ الكَأسُ حَتَّى أطْلَعْتكِ عَلَى سِرِّى
إذَا شِئْتُ غَادَانِى صَبُوحٌ مِنَ الهَوَى   وإنْ شِئْتُ مَاسَانِى غَبُوقٌ مِنَ الخَمْرِ
جَعَلْنَا عَلامَاتِ المَوَدَّةِ بَيْنَنَا   مَصَايِدَ لَحْظ هُنَّ أخْفَى مِنَ السِّحْرِ (٣)

فهذه هى التجربة الحقيقية التى يعيشها صريع، يسأل فيها الساقية أن تدير عليه كؤوس الخمر، وأن تسأله عن أمره، ولا توجه إليه هو عين السؤال، وكأنها قد أخذت منه كل مأخذ، حين أظهرت ما كان يضمره ويكتمه عنها.

وهو يصبح - حين يصبح - إلى حيث الهوى ومراسلة النساء، ويقضى مساءه - حين يمسى - بين لذات اللهو وشرب الخمر، وحين يلهو مع فتاته - حين يلهو - يرى من غمزات لحظها ما يوقعه فى شباك حبها ويصيده، فتظهر عنده من خلال مجمل مشاهده سهولة التعبير، خاصة حين ينتقل بالصورة من صيغة الأمر والنهى فى البيت الأول، إلى التشبيه فى البيت الثانى، إلى الأسلوب الشرطى فى البيت الثالث، ثم إلى اللهجة التقريرية فى البيت الرابع، وكلها انتقالات تتميز بالسهولة والبساطة فى تعبيرها عما فى نفس الشاعر وأهوائه التى صفت له فى عالم الخمر والنساء معاً.

من هذا يتضح أن التغير الاجتماعى الضخم فى العصر العباسى، وما لزمه من تغير فى المجال الفكرى، جعل للصورة نمطا خاصا من نوع جديد، يستطيع مسايرة ذلك التطور الذى استدعته طبائع الحياة الجديدة بكل تياراتها الاجتماعية والثقافية والأجنبية، فلم يعد سهلا على المجتمع أن يتقبل الصورة الساذجة، إذ صار الذهن الحضارى لا تقبل أو - على الأقل - لا يحسن تذوق صور أخرى تبدو فى طبيعتها النوعية قديمة وهنا سيطرت الصورة الجديدة على الحس الحضارى عند الجمهور ولم يكن ذلك إلا لأنها تعبر عن الحياة الحقيقية وتتناغم مع وقائعها الاجتماعية عند الجمهور، ولم يكن ذلك إلا لأنها تعبر عن الحياة الحقيقية، وتتناغم

---

(١) الديوان / ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥

مع وقائعها الاجتماعية التى ارتضاها الشعراء، وراحوا يتبارون فى النهل من ينابيعها. وكانت النتيجة أن صور شعراء العصر لم تنفصل عن الكيان الاجتماعى القائم فيه، بل جاءت إحدى عناصر البناء الفنى للقصيدة، فراح الشاعر - عندما يصور - يختار مادته من علاقات المجتمع المتفاعلة التى تجادل معها، وعلى ضوء منها نستطيع أن نرى فى شعره مظاهر عبرت عن حياة العصر كله، وهى مظاهر مختلفة كانت - فى حقيقتها - ثمرة الوضع الاجتماعى العام. وشعر مسلم خير معين نشترشد به هنا، وننتقل من خلاله إلى أبعاد تلك الحياة الاجتماعية التى عاشها عصره كله، فهى تفوح برائحة الخمر وصور المجون، وتترنم بأصوات الغناء وموجاته العالية، وفى نفس الوقت تنبعث منها حرارة الحروب فى ميادين القتال، كاشفة - بكل ذلك - عن سياسة العصر وظروفه. ومن كل هذا أيضا يتضح أن الشاعر «يبصرنا بالحياة الاجتماعية التى عرفها عصر كامل من عصور الأدب: حياة نابضة، وغناء وقيان، وخمر وعبث ولا شىء بعد ذلك، إنه أخذ بكل ما فى الوجود من متاع فى واقعية وبعمق وقوة» (١).

ومن النماذج الحية فى تصوير مسلم الذى يكشف فيه عما ساد عصره من تيارات لاهية ماجنة قوله:

وَمُهَذَّبِين أكَارِمٍ لأكَارِمٍ   أدَبَاءَ حَازُوا نَجَدَةً وَكَمَالاَ
ثَارُوا إلَى صفق الشَّمُولِ فَأشْعَلُوا   نِيرَانَ حَرْبِ كُؤوسِهَا إشْعَالا
وَخَلَوْا بِأنْوَاعِ النَّعِيمِ وَلَذَّةٍ   دَامَتْ وَعَيْشٍ مَا يُرِيدُ زَوَالاَ
فِى مَجْلِسٍ بَيْنَ الكُرُومِ مُظَلَّلٍ   جُعِلَتْ لَهُ أغْصَانُهُنَّ ظِلاَلاَ
وَلَدَيْهِمُ حور الْقِيَانِ كَأنَّهَا   غِزْلاَنُ وَحْشٍ يَرْتَعِينَ رِمَالاَ
قَدْ حَازَ كُلُّ فَتىً لَدَيْهِ غَادَةٍ   رُودَ الشَّبَابِ خَرِيدَةً مِعْطَالاَ (٢)

فعصابته من المكارم الأدباء الذين يسرعون إلى مزج الخمر، وهى تترادف

---

(١) د. احمد كمال زكى. الحياة الأدبية فى البصرة/ ٣٧١

(٢) الديوان/ ٢٠٢

عليهم بلا انقطاع حتى يسكروا، وهذه هى حربهم ومعاركهم التى تقف فى موازاة صور حروب العصر الحقيقية فى نماذج سبق عرضها عنده فى تصويره لسياسة عصره وقواده وحروبه، ولكنه هنا يضرب الحرب مثلا لعملها فيهم، وهم يخلون بأنواع النعيم فى مجلس كرم جعلت فيه غصون الكروم ظلالا له، وقد انفرد كل فتى منهم بجارية ناعمة، يستطرد الشاعر بعد ذلك فى ذكر صفاتها، لينتهى - كعادته - بتبرير كل ذلك حين يربطه بفلسفة حياته اللاهية:

هَذَا النَّعِيمُ فَكَيْفَ لِى بِدَوَامِهِ   أنَّى يَدُومُ وَعَيْشُه قَدْ زَالا (١)

ومن واقع التأثر بالحياة الجديدة التحم مسلم بقطاعات الشعر العباسى فى مبالغاته التى تعد أثرا من آثار الحياة الاجتماعية من ناحية، ومن آثار خياله وإبداعه الشخصى من ناحية ثانية، فإذا بالصورة تكون صدى للمبالغة التى سادت الحياة العباسية فى كل مظهر من مظاهرها فى عصر تميز بالمبالغة فى الترف واللهو والزينة، وكذلك كان الشعر. ومن صور المبالغة فى غزله ولهوه بالنساء قوله:

هَا قَدْ هَلَكْتُ وَمِتٌّ مِنْ ألَم الهَوَى   قُومُوا فَعَزُّوا معشرى وَأقَارِبِى
طَيْفٌ يُعَاتِبُنِى وَقَلْبٌ مُغْضَبٌ   نَفْسِى فداءُ مُغَاضِبِى وَمُعَاتِبِى (٢)

حيث يريد أن يجعل من الصورة قمة صبابته وحبه لمن هجرته، ولكن الغريب أن تأتى هذه الصور بإرادة أقرب إلى الزيف الشعورى منها إلى التجربة الصادقة، خاصة أن القصيدة كلها تحفل بمشاهد تقريرية تسبق هذه أو تأتى بعدها. إذ سرعان ما يوحى لنفسه بالتخلص من ذلك إلى أمله فى خضوع فتياته له قائلا:

وَمُخَدَّرَاتٍ نَاعِمَاتٍ خُرَّدٍ   مِثْل الدُّمَى حُورِ العُيُونِ كَوَاعِب
مُتَنَكِّراتٍ زُرْنَنِى مِنْ بَعْدِ مَا   هَدَتِ العُيُونُ وَنَامَ كُلُّ مُرَاقِب
لَقَّبْتَنِى أسْمَاءَ مِنهَا: سَيِدِى،   وَأخِى وَسَالِبُ مَنْ أحِبُّ وسَالِبِى (٣)

---

(١) الديوان / ٢٠٤

(٢) نفسه / ١٨٥

(٣) الديوان/ ١٨٦

وكأنه يتعزى هنا بلهوه عن تلك التى صدته، وإن كان هنا أقرب إلى التأثر بروح عمر بن أبى ربيعة فى غزلياته التى يصور فيها المرأة تسعى وراءه.

صحيح أن هذه المبالغات وأشباهها عند مسلم قد تبدو مكروهة فى موضعها، أو - على الأقل - لا تتلاءم مع الروح الغزلية التى سادت صور القصيدة من قبل، مما يشى بتعمده المبالغة فى هذه الصور التى يبرز فيها لهوه وترفه، ولكن ذلك قد يظل من قبيل الذكريات أو حتى من صنع الخيال، لينتهى منه إلى تكرار فلسفته:

مَـــا لَذَّةُ الدُّنْيَـــا إذَا مَـــا لَمْ تَكُنْ　　　فِيهَا فَتَى كَأسٍ صَرِيعَ حَبَائِبِ (١)

ويبدو تأثر الخيال العباسى بالثقافة الجديدة أمرا طبيعيا، حيث صار عميقا فى مقابل السطحية التى سيطرت على خيال السابقين، ذلك أن العقول قد نفذت من الثقافتين العربية والأجنبية إلى أبعاد جديدة، فازداد الخيال عمقا وعنى الشعراء بالدقائق والتفصيلات، ونرى هذه الظاهرة واضحة فى كل فن من فنون الوصف بصفة خاصة، فوصف الخمر عند مسلم - مثلا - تزدحم فيه الصور بالمبالغات، وتعتمد - فى أساسها - على إسرافه فى إعمال الخيال الذى يتكئ عليه - أصلا - للتعبير عن الحياة الاجتماعية، ففى هذه الحياة صَوَّر مجالس اللهو والشراب، وما كان يجرى فيها من خلاعة ومجون فى عصر تفنن فيه الشعراء وأبدعوا فى مجالسهم بكثير من الملح والتنادر والشراب وغير ذلك.

«سكر القوم، وشعروا بالحاجة إلى أبيات من الشعر تروى عاطفتهم وتزين لهم عملهم، وتحملهم على المضى فى شربهم، ورأوا فى شعر هؤلاء إرواء لغُلَّتهم، وإن تشببوا فى فتاة أو غير فتاة، فشعر الشعراء كفيل أن يجدوا فيه بغيتهم فى صريح من القول غير كناية، فلا عجب أن رأينا الحياة لاهية لاعبة ورأينا شعر الشعراء فى ذلك العصر إلا القليل منهم داعرا فاجرا» (٢).

---

(١) الديوان / ١٨٨

(٢) أحمد أمين. ضحى الإسلام: ١/ ١٢٤ - ١٢٥

وفى خمريات مسلم وغزلياته لا تخفى هذه الحقائق بقدر ما تبدو، خاصة فيما يتعلق بالخيال والمبالغات فى الصور، فهو يعشق الخمر، حتى ليكاد يعطيها من روحه الغزلية ما يجعلها محبوبة يعيش معها تجربته:

وَصِرْفٍ رُصَافِيَّةٍ قَهْوَةٍ   تُمِيتُ الهُمُومَ وَتُبْدِى السَّرَارَا
كُمَيْتٍ رَحِيقٍ إذَا صُفِّفَتْ   أطَارَتْ عَلَى حَافَتَيْهَا الشَّرَارَا
لَقَدْ كِدْتُ مِنْ حُب خَمْرِ «البَلِيخ»   أنْ أجْعَلَ الشَام أهْلاً وَدَارًا (١)

فهو يخلو هنا إلى ذاته ليبالغ فى تصوير حبه للخمر، فهى حمراء قانية، وهى رقيقة عذبة تميت همومه، وتكشف أسراره، وهو يعشقها ويحبها إلى الحد الذى يتخذ فيه من الشام - بلادها - دارا له، فهى صورة غزلية خص بها خمره بقدر كبير من المبالغة فى التصوير خاصة حين أقحمها حقل الغزل الحضارى الذى درج عليه.

وعلى هذا برز لديه تيار المبالغة والإسراف فى تضخيم صور الأشياء والمحسوسات ضمن سياق العصر فى نفس الوقت الذى « برز فيه الاتجاه الواقعى فى كثير من الأغراض الشعرية الجديدة والمجددة، كما برز فى نواحى الشعر الذاتى»(٢).

وقد استمرت الدوافع الخلاقة لدى مسلم فأجاد فى تصويره وأبدع بقدر ما أتاحت له حياته من مادة اللهو ومقومات الترف وصور الخلاعة، فقد تنوعت لديه الموضوعات، وأصبح إعجابه بالصور التى يبدعها مشجعا له على الاستمرار فيها، فراح يختار الكلمات، وينقاد وراء البراعة والاستطراف، ليعبر عن الحياة الاجتماعية التى عايشها مع ما شاع فيها من رفاهة ودقة فى الإحساس أدت به إلى الاهتمام بالناحية اللفظية بشكل اتهم من أجله بالإسراف فيها وإفساد الشعر كما عرضنا

كميت: أى حمراء فى السواد. رحيق: أى رقيقة عذبة. البليغ: موضع.

(١) الديوان/ ١٨٩ - ١٩٠

(٢) د. محمد مصطفى هدارة. اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى / ١٨٩

لذلك من قبل، وكما نرى هنا من نماذج اختياره للكلمات والبراعة وللاستطراف فى تصوير قوله فى عرض الذكريات:

دَرَجَتْ غَضَارَتُهُ لأوَّلِ نَكْبَةٍ   وَمَشَى عَلَى رَيِّقِ الشَبَابِ مَشِيبُ
قَذَفَت بِهِ الأيامُ بَيْنَ قَوَارِعٍ   تَأتِى بِهِنَّ حَوادِثٌ وَخطُوبُ
لِلَّهِ أنْتَ إذِ الصِّبَا بِكَ مُولَعٌ   وإذِ الهَوَى لَكَ جَالِبٌ مَجْلُوبُ (١)

حيث يتحدث عن نفسه بضمير الغائب حين هجر الصبا تائبا عنه، بعد زمن تمتع به فيه، ثم نزلت به نكبة الدهر التى ذهبت بغضارته، وأنهت ذلك الصبا الذى كان يقرب إليه من يحب، وهو نفسه - أى الصبا - كان محبوبا ومعشوقا عنده من قبل.

هنا تظهر البراعة فى تشكيل الصور حين يتراوح موقف الشاعر بين ذكريات الصبا: حنينه إليها، وندمه عليها، فيحسن انتقاء الألفاظ التى تتناغم مع كل من الموقفين: «الصبا» «طروب» «غضارة» «شباب» «هوى» «مولع» فى موقف الحنين، وفى موقف الندم والتحسر «أناب» «نكبة» «مشيب» «حوادث» «خطوب».

عندئذ تتداخل تجربة الألم مع الذكريات اللاهية لتتولد الصورة فى النهاية فى نسيج متداخل متناسق، تعتبر الكلمات لبنات أساسية فى بنائه.. أليس هذا من مسلم بن الوليد تناغما مع ما ساد مجتمعه من حب البراعة والاستطراف فى كل شىء؟! فإذا كان الأمر كذلك صح لمسلم أن يأتى بهما فى ألفاظه وصوره، وهو ما صنعه فى كثير من قصائده ومعمار صوره.

ومع مثل هذا التجديد فى الصور الشعرية لم يكن مسلم واهى الصلة بالتراث القديم، ولم ينفلت من سيطرته، فقد استمرت عنده النزعة التراثية متداخلة مع هذا الاتجاه الواقعى، فإذا به يستلهم صوره، وهو يسجل الوقائع الاجتماعية فى عصره بصدق ودقة، تجعل من شعره صدى قويا للحياة التى عاشها فى ذلك العصر بكل مقوماتها، ومن كل زواياها اللاهية والجادة على السواء.

---

(١) الديوان/ ١١٢ - ١١٣

ولعله فى شمولية صورته للعصر، وانعكاسات ظروف المجتمع من خلالها لم يكن صادقا فى كل ما جاء به إذ نسج خياله ما نسج فى المديح، ووصف الحروب وظروف العصر السياسية دون أن يخلص - اجتماعيا - فى اعتناق مذهب، أو الانصياع لاتجاه يدافع عنه ولكنه - على أى حال - أعطانا ملمحا من ملامح العصر البارزة.

وفى بقية الملامح الاجتماعية المرتبطة بالحياة اليومية له ولغيره من أصحابه عبَّر بلسان صادق، ورسم بريشة الفنان البارع ما لاح أمام عينيَه من أصوات الكؤوس، وغمزات القيان، وما تركه اللهو فى نفوسهم من آثار عميقة، لم تكن - فى جوهرها - إلا صورة حقيقية تعكس ملامح الحياة وتحكى ضجيجها.

* * *

(د) النمط الذاتى

يمكن الزعم بأن القصيدة تعبير قبل أن تكون شيئا آخر ، ثم يأتى بعد ذلك كونها بنية لغوية أو تصويرا دقيقا لمشهد من مشاهد الحياة ، يعبر الشاعر عن تجربته من خلاله . تبدو اللغة التى تعتمد عليها القصيدة بمثابة تعبير أيضا ، فهى تحمل كماً من شحنات الوجدان الداخلى ، وخلجات النفس الإنسانية ، أو تشير إلى أشياء هى موجودة خارجه فى عالم الواقع ، فاللغة « تستوعب الاتجاه الذاتى والموضوع الخارجى فى كُل أكبر منهما ، ومن هذه النقطة نبدأ فى تفهم استقلال القصيدة ، والاهتمام بالنشاط اللغوى فيه »(١) .

وعلى هذا يمكن للغة أن تتجاوز النظرة القاصرة التى يراها البعض من خلالها ، فهى تتجاوز كونها مجرد أداة إلى كونها مرتبطة بشخصية الشاعر ، تحكى مشاعره ، تستوعب نظرته إلى الكون ، وتعكس رؤيته للوجود من حوله .

وبمقدار نجاح الشاعر فى استخدام أداته اللغوية والتصويرية يمكن أن يدخل فى مضمار المقارنة بين الكبار من الشعراء حيث تطبق عليه مقاييس الجودة والرداءة فى تصوير التجربة وكيفية إخراجها وعرضها .

فعندما يصفى الشاعر نفسه من كل ما يحيط به من شوائب ، ويصرف النظر إلا عن عالمه الداخلى الخاص بعواطفه ومشاعره - على تنوع كل منهما - فإن صوته ساعتئذ يعبر - قصد أم لم يقصد - عما يراه ويسمعه ويلمسه فى ذلك العالم القريب البعيد « إن شاعر العالم الخاص ليس مراقبا فحسب ، بل هو أيضا ممثل فى المشهد الذى يرقبه ، والصوت الذى يتحدث فى قصائده إنما هو صوته كممثل - كمُعَان لهذا العذاب ، ومغتبط بهذا الفرح - إلى جانب صوته أيضا كشاعر . فإن كانت اللهجة زائفة ، وكان الصوت غير تلقائى ، فإن القصيدة تصبح غير محتملة

---

(١) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربى / ١٩٠

ورديئة ، لأن الممثل يكون - عندئذ - زائفا وغير تلقائى وإذا ما كان الصوت ميتا جاءت القصيدة ميتة هى أيضا »(١) .

والشاعر يستعمل الإشارات الخارجية لينقل إلى الآخرين فحوى تجربته الذاتية ، وأحاسيسه التى عاشها ، ليعيشها معه الآخرون ، ويجربونها ، وهنا لايفتقد الشاعر أيا من الجانبين الاجتماعى أو الذاتى ، ذلك أن الشاعر عندما يستغرق فى عملية الخلق الفنى يكون « غير مهتم بمآل أعماله من الناحية الاجتماعية تماما كالعالم فى معمله ، ولكن لا الشاعر ولا العالم يملك الاقتناع الكافى الذى يعينه على الاستمرار فى عمله دون أن يكون فيه فائدة للمجتمَع »(٢) .

فالشاعر يخاطب الآخرين دائما بطريق مباشر أو غير مباشر ، وهو يبثهم عواطفه المتباينة التى تسيطر على كيانه ووعيه ، ومن خلالها نحس صوته الخاص ، وهو يخرج الألفاظ مخرجا يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه فى اللحظة التى يكتب فيها القصيدة ، ويرسم فيها صورها .

هذا الإحساس والتأثير لدى الشاعر يفتح أمام خياله طرقا لا تتوفر لغيره من الشعراء إلا من أصحاب المكابدة والمعاناة الإنسانية مثله : « فربما يخوض الشاعر فى غرض إنما دعاه إليه مجاراة غيره ، ومباراته فى مضمار البيان ، فيبلغ مبلغ من انساقوا إليه عن إحساس وعاطفة نفسية ، ويقع على تخيلات جيدة ، ولكن أمثال هذه التخيلات تنهال على ذى التأثر النفسى بدون تعسف حينما يحتاج الآخر إلى أن يحث إليها قريحته ويجاذبها وهى كالمستعصية عليه »(٣) .

وليس من حق المبدع أن يقف موقف المشاهد ، أو المتفرج المنفعل بما يرى فحسب ، بل عليه أيضا أن يجعل من أثره الفنى صورة صادقة مما يرى ، ويسمع ، ويعايش فى الحياة ، فعلاقة الصورة الفنية بحياة صاحبها أمر لا ينكر ، ولكنها إذا

---

(١) آرشيبالد مكليش . الشعر والتجربة / ١١٥

(٢) اليزابيث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه / ٢٩

(٣) محمد الخضر التونسى . الخيال فى الشعر العربى /٤٤

بعدت عن هذه الحياة ، فما ذلك إلا لكى تسجل ما هو قائم خارجها ، وهذا يؤثر فيها عظيم التأثير ، فالصنعة فى الفن تجعل الصورة تشف عن حياة أصحابها ، وكأنها توكيد لمشاعرهم أو تنفيس عن عواطفهم .

وحين تتتابع صور القصيدة فهى تعبر عن تتابع التجارب التى خاضها صاحبها، وتردد فيها بين أفكاره وعواطفه ، أو حاول نقلها إلى الآخرين .

وقد يتفق للشعراء أن يكون ينبوع فنهم واقعا خارج ملكاتهم الواعية ، وهذا قريب من فكرة الإلهام ، ولكن مع عدم إغفال عنصر الصنعة الفنية التى يتحكم بها الشاعر فى قصيدته ، والتى تتدخل فيها قدراته وطاقاته الفنية المرتبطة بشخصيته ذلك أن شخصية الشاعر « قد تلعب دورا فى الشعر بأكثر مما يتصور الشعراء ، ولكن إذا لم يكن الشاعر حاذقا لفنه فإن شخصيته ستظل مختفية فى عمله ، ولا تستطيع أن تصل إلى الآخرين ، وعلى الإنسان أن يغرق نفسه فى الألفاظ ، وأن يغوص فيها حقيقة لا مجازًا ، حتى يتشكل اللائق المناسب منها فى الصورة المنشودة فى الوقت المناسب »(١) .

فالقصيدة - من هذا المنطلق وبهذا المفهوم - تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التى تسود صاحبها وهو ينشئها ، أو أنها تحكى عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد فى العالم الخارجى ترتبط بهذه الحالة النفسية ، وبهذه الطريقة يقرب التصوير الشعرى القصصى من التصوير الغنائى الوجدانى « وقصائد الغناء تفيض عادة عن وجدان الشاعر من سرور وحزن وحب ، وما إلى ذلك من تطور هذا الشعر بحيث اشتمل على كل قصيدة تعبر عن الوجدان ولو لم يقصد بها إلى الغناء »(٢) .

وفى القرن الثانى - عصر مسلم - تظهر النزعة التعبيرية واضحة ، حيث ينتاب الشاعر نوع من الميل إلى العكوف على النفس وتحليلها ، ليجعل من كل صورة تعبيرا أمينا عن الذات ، يلتفت فيها الشاعر إلى نفسه ، ليصف مشاعره فى صراحة ووضوح ، يصوغ من خلاله إحساساته ومشاعره فى حرارة وصدق .

---

(١) اليزابيث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه / ٢٤

(٢) تشارلتن . فنون الأدب / ٦٣

ومع مسلم وهو يتغزل نجده يصف موقفه من محبوبته فيطلعنا على جانب من حبه يصور فيه تأثيره فى نفسه وارتباطه بكيانه ، « ولقد التفت الشعراء إلى أنفسهم يفتشون فى حناياها عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، وعكفوا على قلوبهم يستنطقونها فتجيبهم ، وتفتح مغاليق أسرارها لهم » (١) .

من ذلك الوصف قوله (٢) :

وَاكَبِدا أحْرَقَ الهَوَىَ كَبِدِى   عِيلَ اصْطِبَارِى وَخَانَنِى جَلَدِى
كُسِيتُ ثَوْبَ البِلى لألْبسَهُ   فَقَدْ جَفَا والمَلِيكُ عَنْ جَسَدِى
أعشَبَ خَدِّى مِنَ البُكَاءِ وَقَدْ   أوْرَقَ غُصنُ الهَوَى عَلَى كَبِدِى
وَطَارَ نَوْمِى فَالعَيْنُ تَنْدُبُهُ   وَجْدا عَلَيْهِ وعَادَنِى سُهُدِى

حيث يتخيل التجربة فيجيد التخيل ، ولا يستبعد أن يكون عاشها ، وإلا ما جاءت صوره ناطقة بهذه الشحنات العاطفية المتأججة : ففيها فقدان الصبر وخيانته ، واحتراق الكبد من الهوى ، وارتداء ثوب البلى ، وذهاب النوم عن الأجفان ، ورهق الخد من كثرة البكاء ، وكلها صور معبرة تسندها جودة الصياغة ، فهو يعتمد على كلمات ذات نغم حزين وعذب « كبدى » « واكبدا » « كسب » « المليك » « البكاء » ويكرر « كبدى » ثلاث مرات ، ويشخص تأثير البكاء على خده وقد أعشب ، وغصن الهوى على كبده وقد أورق .

فالألفاظ والصور تبدو معبرة عن تجربة عميقة نجح مسلم فى تمثلها ، إن لم يكن قد عاشها فعلا . ثم يأتى قوله فى تصوير عواطفه بنفس النمط ، وإن كانت حدة الانفعال تزداد عنده ، فيهدأ معها انتقاء الصور :

سَلَبَ الهَوَى عَقْلِى وَقَلْبِى عنْوَةً   لَمْ يُبْقِ مِنِّى غَيْرَ جِسْمٍ شَاحِب
إنِّى لأسْتُرُ عَبْرَتِى بِأنَامِلِى   جُهْدى لتَخْفَى والبُكَاءُ مُغَالِبِى
الحُبُّ سم طَعْمُهُ مُتَلَوِّن   بفنُونِهِ أفْنَى دَوَاءَ طَبَائِبِ (٣)

---

(١) د . محمد مصطفى هدارة . اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى / ١٧٤

(٢) الديوان / ٢٨٧

(٣) الديوان / ١٨٥

وفى هذا المستوى تستمر بقية القصيدة فى شكل أقرب إلى مخاطبة الحبيبة، وانتظار جوابها ، مع التركيز الفنى على الصور ، كما هو معتاد فى صوره الغزلية التى انتشرت فى قصائد أخرى .

فحياة أى شاعر - أو حتى أى إنسان - لابد أن تتعرض للاختبار وإلا ما استحقت أن يحياها ، فالعاطفة والوجدان والمشاركة والأحاسيس الداخلية هى أساس بحثه الدائم عن الصور اللفظية الصادقة التى تعبر عن خواطره وعواطفه صغيرها وكبيرها . والإحساس بالأشياء تجربة إنسانية واسعة المجالات ، والشاعر بشر يتحدث إلى أقرانه بدهشة فلا يحس العجز أمامهم إلا أن يكون ذلك مرتبطا بفترة زمنية محددة ، يعيشها هو فى حضارة معينة ، يرتبط بأواصرها ، وكأنه فى ذلك يرتبط بموضوعه ، أو بمادة صورته التى تعكس أبعاد شخصيته وتجاربه فحسب .

ومن هنا جاءت نظرة « مس سبيرجن » كما عرضها كليمن حول تقويمها للصور « كوثائق يمكن من خلالها دراسة شكسبير وتذوقه واهتماماته ، وأيضا ذكائه وعبقريته التى لا تنفك تعبر عن استعداداته الشخصية ، وصفاته الجسمية والعقلية ، وتعلق « مس سبيرجن » بأن شكسبير - فى الحقيقة - قد قدم مجموعات معينة ، ونوعيات مختلفة من الصور تكشف عن عواطف الحب والبغض عنده ، وهكذا تكون صوره نسخة صادقة من عالمه الخاص ، ومرآة لنظرته الذاتية التى من خلالها يرى الأشياء ، ويبدو واضحا أن اختيار شكسبير للصورة ، أو التشبيه فى اللحظة المناسبة فى المسرحية قد حددته عدة مقاييس درامية نابعة من تلك اللحظة أكثر مما تنبع من عواطفه الذاتية ، إننا نرى شكسبير قد قدم بعض الموتيفات والمجالات للصورة ، وأن هذا التقديم يعطى إشارة أو تلميحا لعواطفه الشخصية ولعله من المكرر أن يقال إنه قد لوحظ أن كلا من مدى الصورة وموتيفاتها فى الدراما قد دخلت عليها عوامل ليست موروثة أساسا فى شخصية الشاعر »⁽¹⁾ .

فكما هو الحال مع « شكسبير مس سبيرجن » فى دراستها النقدية له ورؤيتها لأعماله الفنية ، فإن الأمر لا يختلف كثيرا بالنسبة لشاعرنا حين تأتى النزعة

---

(١) W.H.Clemen.the Development of shakespeare,s imagery.P. 15-16

التعبيرية عنده متعددة درجاتها بتعدد أغراضه الشعرية من مدح وغزل ورثاء ووصف، وكأن الشاعر فى كل غرض يقول الشعر من وحى عواطفه ومشاعره - على الأقل فى جزء كبير من صوره - معبرا عن ذاته وأحاسيسه فهذا الفن هو التعبير الصادق عن نفسه ومشاعره ، لأن الشاعر لا يضطر فيه إلى التزيُّد أو المبالغة أو التزييف والكذب أو تلفيق العاطفة .

ولعل من أكثر الموضوعات قبولا لإبراز عاطفة الشاعر بعيدا عن سوق النفعية والرياء هو غرض الرثاء ، باستثناء الأغراض التى يغلب عليها الطابع الذاتى أصلا مثل الخمريات أو الغزليات ، ففى الرثاء راح مسلم يرسم بعض الصور الحزينة التى تظهر فيها عاطفته وحسه الصادق فى اللحظة المناسبة التى ينظم فيها قصيدته كقوله فى رثاء « يزيد بن مزيد الشيبانى » :

أمَا واللهِ لاَ تَنْفكُّ عَيْنِى   عَلَيْكَ بِدَمْعِهَا أبداً تجُودُ
فَإنْ تَجْمُدْ دُمُوعُ لَئِيم قَوْمٍ   فَلَيْسَ لِدَمْعِ ذِى حَسَبٍ جُمُودُ
لَتَبْكِكَ قُبَّةُ الإسْلامِ لَمَّا   وَهَتْ أطْنَابُها وَوَهى العَمُود
وَيَبْكِكَ شَاعِرٌ لَمْ يُبْقِ دَهْرٌ   لَهُ نَشَباً وَقَدْ كَسَدَ القَصِيدُ
فَإنْ يَهْلِكْ « يَزِيدُ » فَكُلُّ حَى   فَرِيسٌ لِلْمَنيَّةِ أوْ طَرِيدُ
لَقَد عَزَّى رَبِيعَةَ أنَّ يَوْماً   عَلَيْهَا مِثْلَ يَوْمِكَ لاَ يَعُودُ (١)

و« يزيد بن مزيد » من أكثر الذين حظوا بمدح مسلم وصوره الشعرية ، ولعل قصيدته هذه فى رثائه بدت من أكثر صوره تعبيرا عن حزنه وصدق عاطفته إزاء المرثى الذى انقطعت به صلته فى تلك اللحظة التى فارق فيها قومه ، فهو يبكيه ، ويبرر بكاء عينيه بأنه أمر ضرورى بعد وفاة الرجل الذى بكته قبة الإسلام ، وليس لشعره بعده من نجاح أو سداد ، ثم يتعزى بأن قومه لن يروا بعد ذلك مثل أيامه أبدا، كما يتعزى بحقيقة واقعة مؤداها أن كل حى فى هذه الدنيا لابد أن سيكون فريسة للمنية فى يوم من الأيام ، فصورته فى رثائه من بدايتها تتضح بطابع الأسى والحزن الصادق منذ قوله فى مطلعها :

---

(١) الديوان / ١٤٨

أحَق أنَّهُ أوْدَى « يَزِيدُ »   تَأمَّل أيُّهَا النَّاعِي المُشِيدُ (١)

وكأنه لا يكاد يصدق أن يموت « يزيد » وكأن الأمر يحتاج – على حد تصوره – إلى تأمل ودقة ، بل إلى وقفة أليمة لمن ينعاه ويشيد بذكره ومفاخره .

ففى مثل هذه الجوانب من صوره ترى طابع الحزن الذى كان يبغى إظهاره منها ، ولك أن تتساءل حول مدى صدقه فيه وهل زيف تجربته ؟ أو نجح فى تمثلها آخذا عن الآخرين من أسلافه ومعاصريه ، ثم عن صورة الرثاء ذاتها وما فيها من حزن وألم يتعلقان أيضا بأصالة تجربته أو زيفها إزاء المرثى الفقيد . وسواء صدق الشاعر أو تمثل الموقف فإن مثل هذه الصور قد ارتبطت فى أعماقها الفنية بالجانب المظلم من ذاته ، بعيدا عما عشقه من لهو وطرب ومجون وعربدة المخمورين وعبث السكارى .

وإذا كان الشاعر الكبير يستطيع أن يرتفع بمستوى الحادثة الجزئية فى أى غرض من أغراضه إلى المستوى الإنسانى الكلى دون أن يفقد فى ذلك حرارة التعبير أو حساسية الإبداع أو عمق التصوير الفنى ، أو قد تسيطر عليه الأحوال المحيطة به فتحوله إلى صوت شاحب يردد الصدى ويكرره ، فإن مسلما يكاد يقع فى تلك الحلبة التى يبدو فيها الصوت الشاحب للأحوال المحيطة به فى مثل قوله :

ألاَ رُبَّ يَوْمٍ صَادِقِ العَيْشِ نِلْتُهُ   بِهَا وَنَدامَاى العَفَافَةُ والبَذْلُ
عَشِيَّةَ أوَاهَا الحِجَابُ كَأنَّهَا   خَذُول مِنَ الغِزْلاَنَ خَالِيَة عُطْلُ
لَعَمْر ابْنِهَا لَوْلاَ احْتِرَاقُ الحَشَا لَهُ   لمَاتَ الجَوَى أوْ لاسْتُفِيدَ بِهَا مِثْلُ
سَلَوْتُ وإنْ قَال العَواذِلُ لاَ يَسْلُو   وأقْسَمْتُ لا يَرْقَى إلىَ سَمْعِيَ العَذلُ(٢)

حيث يزعم أن أصدق أيام عيشه تلك التى نالها حين نادمته العفة والبذل ، وواضح أن حبيبته هنا – فى الأبيات – هى زوجته ، حيث يقول فيها إنها لولا

---

(١) الديوان / ١٤٧

(٢) الديوان / ٩١

الاشفاق على ابنها الذى له منها لمات الجوى ، أو لاستفاد مثلها وتزوج ، ومع هذا فقد حاول أن يسلو العشق وإن قال عواذله أنه لا يسلو .

ففى الصور الجزئية هنا يظهر ذلك الصوت الخافت من واقع حياة الشاعر حيث يأتى فيه بغزل هامس أقرب إلى حس العذرى ، فيه ارتباط قوى بين المحب وحبيبه ، أو – بمعنى أخص – فيه إخلاص مسلم وارتباطه بزوجته ، وقد زعمنا بأن الصور هنا باهتة وأن صوت الشاعر فيها شاحب متهافت ، لأنها إذا ما قورنت بصوره فى المجالات الغزلية الأخرى أو حتى فى الخمريات وجدت خالية من ضجيج أخواتها ، ومن ارتفاع صوته الذى يملأ الصورة حركة وحيوية ، وكأنه بدا هنا محكوما بقيود تجربة لم يعش أبعادها الإنسانية بنفس الصدق والحيوية التى عاشها مع ندمائه وخليلاته .

وهنا تبدو قيمة الوظيفة الذاتية للصورة ، إذ بدونها تظل عاطفة الشاعر كامنة بداخله ، لأنها لا تجد الشكل الذى يعبر عنها ويبرزها إلى الوجود من خلال الكلمة أو القصيدة ، وهنا تبعد المسألة – كل البعد – عن أن تكون شكلا علميا مقننا أو تقريريا واضحا ، بل ينتابها قدر من الغموض الذى يضيفه عليها الخيال ، مما يجعل من الصعب استخلاص عاطفة من خلال صورة . إلا من خلال إدارك مايحيط بها أصلا قبل عملية الخلق الشعرى ، ذلك لأن الخيال ليس عاجزا عن أن يؤلف ويبتكر ما شاء من الصور ، ولكنه أعجز ما يكون عن أن يخلق عاطفة أوتجربة شعورية ، والتجارب الإنسانية سخية ، وخصبة بطبيعتها ، والتعبير عنها أمر ممكن ، ويزداد هذا التعبير روعة وجمالا ، ولكنه يزداد صعوبة وتعقيدا ، ويبقى للشاعر مكانته بقدر ما يمكن أن يخضع المعانى لتجاربه الخاصة « فالمعانى إنما تثيرها فكرة الحياة والموت ، ومنظر الفجر والغروب ، والبسمة والخيل والصهباء حين تتقد فى الكأس والليل المهول ، إلى آخر هذه الأشياء التى لا تتغير فى أى عصر من العصور ، ولكن الذى يظن أن تداول الشعراء لهذه المعانى لا يدع مجالا للتجديد فى الشعر إنما يعمى عن الحقائق ، لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعانى عرضا جديدا فى صورة جديدة تلائم عصره الذى يعيش فيه » (١) .

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات في النقد العربى/ ٣٤٥

والفكرة الشعورية ملك لصاحبها ، كما أن التجربة الفنية تعد ملكا له يعبر عنها كيفما شاء ، وقد يتشابه مع غيره فى ذلك ، ولكنه لا يتحدد تماما ، بل تظل له سمات عبقريته فى التعبير عن تجربة تشبه تجارب الآخرين بصورة فنية متميزة ، ولصريع المدام باع فى صوره الخمرية من هذه الزاوية ، حيث يأتى بصور تعبر عن تجارب تشبه تجارب غيره ، ولكنه يبدع فيها بشكل مختلف عن الصور الأخرى، فتظهر سمات عبقريته أكثر تميزًا عن غيره كأن يقول فى الخمر :

شَجَجْتُها بِلُعَابِ المُزْنِ فَاعْتَزَلَتْ   نَسْجَيْنِ مِنْ بَينِ مَحْلُولٍ وَمَعْقُودِ
لا أجْمَعُ الحِلْمَ والصَّهْبَاءَ قَدْ سَكَنَتْ   نَفْسِى إلى المـاء عَنْ مَاءِ العَنَاقِيدِ
لَمْ يَنْهَنِى فَنَد عَنْهَا وَلاَ كِبَرُ   لكِنْ صَحَوْتُ وَغُصْنِى غَيْر مَخْضُودِ (١)

فمع مزج الخمر اختلطت فى نسجين أحدهما محلول والآخر معقود ، وهو عاجز عن الجمع بين الحلم والخمر التى لا ينهاه عنها لوم ولا كبر ، فهو حين يصحو منها يحس حمية الشباب تجرى فيه . فهو شبيه فى الصورة الأولى بشاعر الخمر حين يصف خمرا مزجت فى الكأس بقوله :

حَمْراءُ صَفْراءُ التَّرائِبِ رَأسُهُا   فِيهِ لِمَا نُسِجَ المِزَاجُ قَتِيرُ (٢)

فهناك ألوان وهنا ألوان ، ومواد الصورة واحدة ، فهى حمراء اللون أبيض أعلاها عند النواسى ، وهى نسجان محلول ومعقود عند مسلم ، فالصورة لها تميزها ، وإن لم يقتصر فيها على وجه الإفادة من معاصره ، ليضفى عليها من ذاته بعداً خاصا ، بل كان أعمق من ذلك حين استفاد من سلفه الجاهلى فى نفس الأبيات منذ أضفى عليها من ذاته أيضا ، فلم ينس أن يصور حاله بعد صحوه ، وقد سبقه إليه عنترة فى قوله :

وإذَا صَحَوْتُ فَمَا أقَصِّرُ عَنْ نَدَى   وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِى وَتَكَرُّمِى (٣)

---

(١) الديوان / ٥٣

الترائب : عظام الصدر . القتير هنا : الشيب يريد به الحبب الذى ظهر علي سطح الخمر عند مزجها .

(٢) ديوان أبى نواس (ط. مصر ١٩٥٣) / ٥١

(٣) ديوان عنترة / ١٤٩

فصحو عنترة من أجل الكرم والجود والعطاء ، يختلف عن صحو مسلم ، وقد استقام له غصن شبابه ، ولم يضعفه الشرب ، فالجاهلى يستغل الأداة لخدمة جانب يهمه ، وكذلك العباسى اللاهى حين يستغل نفس الأداة لخدمة ما يهمه فى حياته .. كل هذا يظهر ذات مسلم فى الصورة بشكل متميز وبارز .

وفى تجربته الغزلية يتفرد بذاته ، حتى فى الصور الجزئية التى استقاها - فى جانب منها - من الحس التراثى كما يقول :

إنْ كَـانَ ذَنْبِى أنَّ حُـبَّكِ شَـاغِلِى   عَـمَّنْ سِـوَاكِ فَلَسْتُ عَنْهُ بِتَـائِبِ (١)

وهو قريب فيه من قول امرئ القيس :

أغَـرَّكِ مِنِّى أنَّ حُـبَّكِ قَـاتِلِى   وَأنَّكِ مَـهْـمَـا تَأمـرِى القَلْبَ يَفْـعَلِ ؟

ولكن ذات مسلم لا تخفى فى صورته ، بل تظهر بجلاء ووضوح فى إصراره على حبها ، ومحاولة إظهار دوام إخلاصه فى هذا الحب .

وهكذا جاء معظم ما صوره مسلم ممزوجا بعاطفته القوية التى يرى الأشياء من خلالها « فالمتعة الكبرى التى يقدمها الشاعر - أى شاعر - هى نقله لانفعاله إلينا واستجابتنا لهذا الانفعال » (٢) .

وإذا كان الشاعر العربى فى العصور الأولى ينظم شعره ، أو يستلهمه فى ظل واقعه الاجتماعى أولا ، وفى ظل أصالته الفردية ثانيا ، فإن هذا الوضع قد تطور فيما تلا ذلك من عصور الأدب ، حيث راح الشاعر يخلص لنفسه خلوصا يكاد يكون تاما أولا ، ثم لواقعه الاجتماعى ثانيا ، فهو لم يتخلص من كل ما يحيط به من واقع أو بيئة اجتماعية ، ولكنه فى تعبيره عن هذا أو ذاك إنما يصف ، أو يصور انعكاسه على ذاته ، لتصبح تجربته التى يعبر عنها بعد ذلك ملكا بكل عناصرها الذاتية والموضوعية .

وهكذا تجاوز الشاعر العربى مستوى الموضوعية إلى نوع من الإحساس

---

(١) الديوان / ١٨٥

(٢) د. محمد النويهى . الشعر الجاهلى / ١٢٨

الذاتى المتضمم الذى يجعل من اللحظة النفسية « حقيقة وجدانية لا يمكن أن يدفعها أو يزيلها المنطق العادى القاصر »(١) .

ويبدو أن ما سيطر على الشاعر العربى من دوافع ذاته ، وما سيطر عليه من واقع مجتمعه لم يكونا سوى عاملين يختلف بينهما مستوى التوازن ، ويتبادلان الظهور فى شعره طبقا لقاعدة نفسية مؤداها أن الشاعر « يولد وهو يحمل الاستعداد الفطرى الذى من شأنه أن يقيم الخلاف الواضح بين مجاله الإدراكى ومجالات الآخرين ، وليس هذا الخلاف ناجما عن ظهور قوة لديه ينفرد بها ولكنه ناجم عن اختلاف نسبة كل من الطرفين تبعا للمواقف المختلفة »(٢) .

فالشعر يعبر - فى حقيقته - عن اللحظات التى تملؤها الطاقة الشعورية لدى الشاعر ، ولا يفرض الموضوع ذاته على هذه الطاقة أو يتحكم فيها ، إذ إن درجة الانفعال الشعورى بموضوعه تعد أساسا فى تجربته الشعورية ذلك أن هذا الانفعال- إذا كان حافلا بالطاقة الحافزة على التعبير - يصل الشاعر بالكون من حوله ، وبالحياة الإنسانية الشاملة والممتدة فى اتساعها الزمانى والمكانى ، فمثل هذا الشاعر قد يصدق فى التعبير عن نفسه ، ثم ينفذ منها إلى الإحساس الشامل بالحياة ، والنظرة الواسعة للكون ، وعندئذ يكون الحكم له أو عليه بأنه شاعر عظيم أو غير ذلك طبقا لمقاييس أصالته .

ولعل أبرز المجالات التى خاضها مسلم ، وتحققت فيها ملامح هذه المقولة تلك الصور التى عرض فيها تجاربه الذاتية ، بما فيها من حس إنسانى عميق ، يمنح تجربة الخمر والغزل قدرا من الخلود وجمال الفن فى نفس الوقت ، ففيها تتعدد صوره من ناحية ، ويتوفر فيها عنصر الصدق الفنى بشكل واضح من ناحية أخرى .

ويختلف معيار الصدق - هنا - عنه فى بقية الأغراض التى نظم فيها شاعر قصائده ، فبقدر ما كان يحاول - فى معظم الأحيان - تزييف مشاعره فى صور المديح أو الرثاء المصطنع ، وبقدر ما حاول أن يفتعل المواقف ويخرج منها

---

(١) د. إيليا حاوى . العقل فى الشعر . م الآداب. البيروتية . س ١٠ . ع ١٢ ديسمبر ١٩٦٢/٥٧

(٢) د. مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة / ٢٩٤

الإحساسات مصنوعة على يديه ، جاء صادقا فى صوره الخمرية والغزلية ، حيث أخلص فى تصويرها إلى الحد الذى جعل فيها اللمسة الإنسانية قائمة قيام حقيقة الشاعر بين شعراء عصره وشبابه .

صحيح أن خلود التجربة يظل فى إطار النسبى من الأمور ، أمراً نسبياً ، ولكن مسلما تمتع بتجارب كثر إلحاحه على تصويرها ، وعلى التكرار والإطناب فيها ، مما يؤكد إمكانية بقائها مؤثرة بعده زمنا ، يتلقاها الإنسان بعده فينفعل بها من جديد ، وعلى الرغم من الحاجز الزمنى والمكانى الشاسع بينه وبين صاحبها الذى سبقه وعاشها ، ثم عبر عنها من خلال أصالته وواقع حياته ، فجاء تعبيره عنها صورة شاملة تنضم تحتها خلجاته الشعورية :

تَقَسَّمَ الشَّوْقُ أنْفَاسِى فَقَطَّعَهَا حُب بَنَفْسِى فِى الأحْشَاءِ والْكَبِدِ
لَمَّا اسْتَبَى البَيْنُ مِنْ نَفَسِى وأمْرَضَهَا جَاءَ الوَدَاعُ بِنَعْىِ الصَّبْرِ والجَلَدِ
سَلَبْتِ رُوحِى وأسْكَنْتِ الهَوَى بَدَنِى فَصَارَ فِيهِ مَكَانَ الرُّوحِ فِى الجَسَدِ (١)

حيث تقوم أطراف الصورة بين الشوق والأنفاس ، والتقطيع ، والأحشاء ، والكبد والبين والوداع ، ومرض النفس ، والصبر ، والجلد ، والروح ، والبدن ، وكلها تتراكم فى أبيات ثلاثة ترسم صورة مكثفة أساسها ذلك التوتر الانفعالى والعاطفى ، بما فيه من دينامية تحمى جزئيات الصورة من التناقض ، مما يساعد الشاعر على أن يحقق أبعاد تجربة متكاملة فى صميمها تنتهى كما تبدأ ، ويكتب لها بقاء التأثير وخلوده .

فالتجربة الشعورية هى حدث نفسى – فى أساسه – يعيش صاحبه التجربة من حوله ، ليشكل منها بناءه الفنى بشقيه العاطفى والفكرى فى شكل يتسم بالترابط والتكامل ، وإلا فقدت القصيدة قيمتها التعبيرية فى استيعاب التجربة الشعورية ، وبالتالى فى توصيلها فنيا إلى الآخرين .

ومن مثل هذه الصور التى تتكشف فيها حياة مسلم النفسية والعقلية تلك التى

---

(١) الديوان / ٢٨٩

راح يستعرض فيها وصف الخمر ، ويصور مجالسها ، ويشخصها وهى تمزج بالماء ، حيث تراه يقطع المشهد كله بصورة مباشرة تقريرية :

والنَّاسُ كُلُّهُم لأصل وَاحِدٍ   ثُمَّ اخْتِلاَفُ طَبَائعٍ فِى أنْفُسِ (١)

بعدها يعود إلى متابعة صورته الخمرية وعندئذ يظهر البعد النفسى للشاعر ماثلاً فى تصوير الخمر ، وإن كان فى هذه الصورة التقريرية التى فصلت بين مجموعة صوره اللاهية يتمثل البعد العقلى ، وتسيطر عليه النزعة الفكرية فى حياة العصر ، إذ يؤكد أن الناس كلهم يرجعون إلى أصل واحد ، ثم يأتى الاختلاف بينهم فى طبائع الأنفس ، وهو يرمى بذلك إلى تبرير اختلاف نوعيات ندمائه ، مما لا يبعد به - بحال - عن الحياة العقلية والفلسفية ، وما دار فيها من حوارات وجدل حول نشأة الإنسان ، أو أصل الخليقة ، ودراسة القيم الإنسانية الخلقية ، والقيم المطلقة ، وغير ذلك من مسائل شغلت العصر فى المجالات الفلسفية العقلية المتعددة .

ومن صوره الدالة فى هذا السياق ، والتى تعبر عن جوهر حياته النفسية الخالصة إلحاحه المستمر على اجترار الذكريات ، سواء فى مجال الخمر أو النساء على غرار قوله :

تَحَمَّلْتُ هَجْرَ الشَادِنِ المُتَدَلِّلِ   وَعَاصَيْتُ فِى حُبِّ الغَرَاية عُذَّلِى
وَمَا أبْقَتِ الأيامُ مِنِّى وَلاَ الصِّبا   سِوى كَبِدٍ حَرَّى وَقَلْبٍ مُقَتَّلِ
وَيَوْمٍ مِنَ اللَّذَّاتِ خَالَسْتُ عَيْشَه   رَقِيباً عَلَى اللَّذاتِ غَيْرَ مُغَفَّلِ
فَكُنْتُ نَدِيمَ الكَأسِ حَتَّى إذَا انْقَضَتْ   تَعَوَّضْتُ عَنْهَا رِيقَ حَوْرَاءَ عَيْطَلِ (٢)

فهو يتحمل هجر محبوبته ، ويعصى فى حبها من يلومه ، وقد اتفق عليه الحب مع الأيام ، فلم يبقيا فيه سوى كبد حرى ، وقلب معذب ، يقتله الحنين

---

(١) الديوان / ١٢٣

(٢) الديوان / ١٤١- ١٤٢

غرابة : الصبا

والشوق. وقد أفلح حين سارق عيشه معها ، فخلا بها ، وراح يشرب ما طاب له الشرب معها ، حتى إذا ما انقضى شربه الخمر ذاتها عوضه عنه ريقها العذب .

فيستوقفه ذلك البعد النفسى فى الصورة ، مما يظهر فى تداخل صورة الهجر والألم مع صورة الإصرار على استمراره فى غوايته وعصيانه عذاله ، فإذا هو لا يأبه لما تصنعه الأيام به من ألم الشوق والحنين ، ولكنه يسعد بأحلام الواقع ، وذكريات المتعة المفقودة التى خلا فيها بجاريته واتخذ منها نديما للكأس ، وهنا تتداخل خيوط عشقه ، وكأنه يخوض ما يخوض من الصعاب ليسعد بالأمرين معا ، مما يتفق وفلسفته فى حياته كفتى من فتيان عصره :

وما العَيْشُ إلا أن أبِيتَ مُوَسَّداً صَرِيعَ مُدَامٍ كَفَّ أحْوَرَ أكْحَلِ (١)

فهذه حياته فى أوج حسنها ، يسعد بها حين يضع خده على ذراع جاريته الكحلاء الحوراء ، وهو صريع المدام الثمل .

وعلى غرار من هذا النسق تصبح قصيدة الشاعر صورة لقطاع من حياته النفسية والعقلية ، وهى ترتبط - فى جوهرها - بهذا الشاعر بالذات وعندئذ «تتضامن القصيدة لتعبر عن حالة وجدانية استقصاها الشاعر أو استقصى معانيها، ورتب بعضها على بعض ترتيبا لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغير إلا أن ينقص كيانها نقصا . فالتجربة الشعرية هى كلٌّ وجدانى متماسك متناسق تتبادل أجزاؤه التعاون فى التعبير عنه ، فلكل جزء دلالته ، وهى دلالة ترتبط بالكل ارتباطا عضويا ، دلالة لا تقصد لذاتها ، وإنما ليتم بها وبدلالات أخرى تصوير حالة وجدانية بجميع عناصرها وشعبها ، وهى حالة أحسها الشاعر ، بل عاشها معيشة عميقة حتى استبانت له بجميع دقائقها وتفاريعها ، فالشاعر والمعانى والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد فى نفسه وتنبثق فيها وحدة تعمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها فى توازن دقيق وسياق محكم » (٢) .

---

(١) الديوان / ١٤٣

(٢) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى / ١٤٥

وهذه هى نظرة نقادنا القدماء الذين رأوا أن الأشعار « لا تخلو من أن يتقصى فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يكمن فى الضمائر منها ، فيبتهج السمع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفينا ، ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من وجدانه بعد العناء فى نشدانه أو تودع حكمة تألفها النفوس ، وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها ، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة ، وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها ، ويلطف فى تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشى حتى يعود مألوفا محبوبا ، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا ، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعانى المكررة ، والصفات المشهورة التى كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعيه ، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرب منه بعيدا أو بعد منه قريبا أو جلل لطيفا أو لطف جليلا أصغى إليه ودعاه ، واستحسنه السامع واجتباه »(١) .

وهى نظرة لا تنكر أن الأديب يصبغ أثره بروحه ، على أن تكون هذه الروح وسيطا شفافا لخيوط الحياة الإنسانية ، لعل الشاعر يوصل إلينا من خلالها تجارب ومعانى إنسانية « فالنموذج الأدبى لا يكون نموذجا خالدا إلا إذا احتوى على المعانى الإنسانية ، وأحسسنا أنه يزيد فى ملكاتنا وثروتنا النفسية والعقلية ، وأنه يصدر حقا عن منبع الحياة العميق فينا فيؤكد وجودنا وصلتنا بالكون وعلاقاته وضروراته »(٢) .

ويظل النشاط الروحى - بهذا المفهوم - فى الشعر أمراً لا ينكر إذ إنه يجعل الإنسان « ينسى تماما ساعتئذ أن له جسدا ، إنه نوع من الاختلال الذى يحدث فى توازن الجسد والعقل ، ولهذا السبب فإن الشاعر يحتاج إلى ضرورة تكييف مشاعره الذاتية مع العالم الطبيعى الخارجى »(٣) .

والشعر فى أدق معانيه نشاط إنسانى يخلع عليه الشاعر من عواطفه

---

(١) ابن طباطبا . عيار الشعر / ١٢١

(٢) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى / ١٨٥

(٣) Stephen Spender , The Making of a poem , p . 47

وإحساساته ووعيه ، وآماله وآلامه ، ومخاوفه مما يكسبه عنصر الذاتية فيحاول من خلاله أن يرضى نفسه ، كما يرضى الآخرين ، ومن هنا كان المضمون فى الشعر «يتصل بنفس الشاعر اتصالا وثيقًا ومن ثم وجب أن يكون صورة صحيحة لها ، وأن يكون الشعر دائما ابن تجربة ذاتية أصيلة ، ونابعا من قلب الشاعر وعمق عاطفته » (١) .

ومن هنا أيضا يعد كل شعر جيد فيضا تلقائيا لمشاعر قوية ذاتية ، فمهما اختلف الموضوع يبقى للشاعر أنه إنسان ذو حس مرهف ، وعواطف خاصة ، تكيفها أفكاره ، ليخرج التجربة التى تتمتع بالعمق الإنسانى فيبزغ منها إبداعه الشعورى ومن هنا فإن تفضيلات الصورة قد تزيد أو تنقص حسب ما تقتضيه معالم التجربة بعناصرها الذاتية من واقع هذه الزيادة أو ذلك النقصان .

بل إن هذه الفكرة تصلح لأن تكون أساسا لاحتياج الشاعر - بشكل ضرورى وملح - إلى الصور الفنية كالاستعارة وغيرها ، خاصة أن التعبير المباشر « ليس تعبيرا شعريا ، وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مأثور أدبى وتاريخى وأسطورى يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية ، والغموض والتعقيد ، مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز ، والتناقض بين الصور والرموز لا يعنى فسادها بل على العكس ، ربما أكسبها قوة ، وذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس » (٢) .

فالتجربة فيها من العنصر الخيالى ما يتضمنه العمل الفنى لتصير تجربة كلية شاملة ، يمتلك المتلقى من القدرة ما يساعده على فهمها « فالفهم على الدوام مهمة معقدة وله جملة مراحل ، وكل مرحلة كاملة فى ذاتها ، وإن كانت كل منها تؤدى إلى المرحلة التالية لها . والمتذوق المتصف بالجدية والذكاء قادر على النفاذ فى هذا الشيء بالقدر الكافى لو تميز العمل بجودته للحصول على شيء له قيمته » (٣) .

والفنان إنسان استطاع أن يعرف نفسه وانفعالاته ومن باب أولى يعرف عالمه

---

(١) محمد العوضى الوكيل . الشعر بين الجمود والتطور / ١٣

(٢) د. عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربى / ٣٥٢ - ٣٥٣

(٣) كولنجوود . مبادئ الفن / ٣٨٦

ويستكشف أبعاد واقعه ، وكل هذا يتكاتف ليجعل لتجربة الشاعر أبعادها الخيالية الشاملة ، وبالتالى يعطى الصورة قيمتها الفنية سواء فى ذلك المرئيات أو الأصوات، أو الحركة فيها ، فكلها لغة انفعالية ، يعبر بها عن نفسه ، وعن عالمه فى نفس الوقت . ومعظم شعرنا العربى من ذلك النوع الغنائى الذى يترنم فيه الشاعر مفتخرا بذاته ، ومتخذا من الصورة محورا لإبراز صفاته الفردية ، أو حتى صفات من يمدحه أو يرثيه ، أو يتغزل فيه ، وإن كانت المسألة قد أخذت شكل الصدق الذاتى فى كثير من الأغراض الشعرية الأخرى .

وتعد خمريات مسلم وغزلياته من أكثر الموضوعات الشعرية تعبيرًا عن عنصر الصدق الفنى عنده لأن فيهما ما يتعلق بتجربته الذاتية ، حيث عاش فى عصر تفاعلت معه ذاته ، وتجاوبت مع معطياته ، فأخذت منها ، وأضفت عليها الكثير ، ثم جاء شعره فى الشيب والشباب ، وتحسره على ما فات من لهوه ومجونه ، وذمه الشيب فى مقابل تلك الصور المرحة التى سيطرت عليه عبر ماضيه اللاهى .

وهكذا كان الشاعر العربى أقرب إلى النمط الرومانسى الذى يلجأ إلى الطبيعة يبثها مشاعره ، ويضفى عليها من صبغة ذاته ، ويقابل بين مشاهدها واحساساته بحيث « تصير الصور الخارجية أفكارا ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صورا خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة ، والفكرة طبيعة » (١) .

فالتشبيهات والاستعارات - كما رأينا - نتاج حقيقى لذات الشاعر ، كما أنها نتاج طبيعى لبيئته التى يعكس وقعها على ذاته ، حين يتفاعل معها ، ولهذا جاء ما يمكن وصفه بالجدة عند مسلم وأقرانه ممن عاشوا فى بيئة جديدة ، ترى الحياة من زاوية خاصة ، بنظرة جد مختلفة ، إذ أصبحت الحياة ذاتها مختلفة ، وأصبح على الشعراء أن يصوروا ما يشعرون به « ويصح رجوع الكاتب أو الشاعر إلى صنوف الخيال ، إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة ، وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية ، ولكل كاتب تجاربه وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف

---

(١) د. محمد غنيمى هلال . الصورة الشعرية . م . المجلة ع ٣٢ أغسطس ١٩٥٩ / ٧٩

ملابساته ، ولكن هذا ما لم يسر عليه هؤلاء النقاد ، ولم يريدوه فى حصرهم لتشبيهات العرب وضروب خيالهم ، وإنما أرادوا أن يجعلوا منها ما يشبه السنن لكى يحتذيها الأدباء » (١) .

وفى عصر مسلم راح الشعراء - استجابة منهم لروح الصدق فى المعاصرة والانتماء - يجرون وراء وصف مجالس اللهو والخمر ، والطبيعة ، معبرين بذلك كله عن دواعى الطرب التى سيطرت عليهم « والواقع أن نسبة عالية من أوصاف الرياض والجنائن فى هذا العصر تتصل اتصالا وثيقا بمجالس الشراب ، وتغدو الزهور فى الوقت نفسه من اللواحق اللازمة لاستكمال دواعى الطرب ، وإن هذا لمن غرائب الظواهر إذ إن خلو الخمريات السابقة من ذكر الزهور أمر ملحوظ فى قصائد السابقين من شعراء الخمر نظير عدى بن زيد والأخطل والوليد بن يزيد وأبى نواس » (٢) .

وهكذا بدا مسلم شديد الحرص على التصوير والدوران حول نفسه وذكرياته، ورصد وقع البيئة الاجتماعية الجديدة على تلك النفس ، وتسجيل الذكريات ، بل إن الأمر قد يتعدى الأغراض الذاتية التى سبق عرضها فى الخمريات والغزل إلى بعض قصائد المديح التى يفتتحها بألوان مختلفة من المقدمات ، قد يصف فيها مجلس خمر ، ويحكى ما فيها من سقاة وغناء وإماء وقيان ، أو مقدمات يصف فيها الشيب والشباب ، أو يطرح من خلالها ملامح الشوق والغزل .

ولم تكن هذه المقدمات - فى مجملها - سوى تأكيد للعنصر الذاتى ، وكشف للطبيعة النوعية للإبداع الفردى فى سبيل التعبير عن الذات والوجدان والعاطفة ، فى مقابل ما يدخل فيه الشاعر بعد ذلك حين يأتى إلى غرض المديح نفسه ، فيضطر اضطرارًا إلى تزييف مشاعره وأحاسيسه ، حتى يكسب جولة من جولات سوق النفعية الذى يتبارى فيه مع غيره من الشعراء حين يتسابقون إلى أبواب الأمراء والخلفاء .

من هنا يبدو قياس الصورة عند مسلم - فى جانب كبير منها - مرتبطا

---

(١) د. محمد غنيمى هلال . النقد الأدبى الحديث . ط : ٣/ ٢٥٣

(٢) جروينباوم . دراسات فى الأدب العربى / ١٧٢

بقدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة ، ومن ثم كانت بمثابة العبارة الخارجية لحالاته الداخلية ، وهو ما يعد مقياسا لأصالتها ، حيث صورت ذلك التناسب القائم داخل ذاته بين عقله ووجدانه ومزاجه ، فكأننا نسمعه ونحسه فى حياتنا ، خاصة حين تعاودنا صوره المثقلة بعواطفه ، وهى وليدة حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة .

على أننا لم نشأ أن نضع حدودا قاطعة بين صور مسلم من حيث الأداء الوظيفى حين اتخذنا من هذا التقسيم منهجا فى هذا الجانب من الدراسة ، ولكنا أقمنا على أساس من الطابع الغالب على كل نمط من أنماط صوره ، ذلك أن الزعم بأن توزيع الصور - وظيفيًا - إلى اجتماعية محضة ، أو ذاتية خالصة، أو جمالية مقصودة لذات الفن وذوق الجمهور، أو زخرفية لا تحقق هدفا فنيا، مثل هذا الزعم لا يدعمه سند نقدى واضح يسمح بتلك القسمة الفارقة ، ذلك أن العملية الشعرية كُل معقد ، يحتوى نسيجه على خيوط متداخلة من كل هذه العناصر ، ومن ثم فإن تبرير الفصل بينها وتقسيمها إلى أنماط طبقا لأدائها الوظيفى لا يأتى إلا من عنصر الغلبة لأحدها فى مجموعة معينة من صور الشاعر .

وبذا تظل الكلمة الأخيرة غير مطروحة حتى الآن فى القطع بوظيفة محددة للصورة ، نظرا لما فيها من تعقيد وتداخل ، ومن باب أولى ألا تطرح بسهولة مقولة تقطع بالفصل بين أقسام وظائفها ، إلا من قبيل القصد إلى توضيح الدرس الأدبى لشاعر شارك عصره تيارات جده مشاركته تيارات لهوه ومجونه على السواء .

* * *

الفصل الرابع

التقويم

(أ) الموقف النقدى القديم من شعره .

(ب) مفهوم القدماء لطبيعة صوره .

(جـ) بين مقومات الأصالة ومزالق الزيف .

(د) حول أساليب المعالجة التصويرية عامة .

(أ) الموقف النقدى القديم

من شعره

تصور نقادنا القدماء ، طبقا لفهمهم للطبيعة النوعية للشعر ، أن الشاعر يعكس أشياء خارجة عنه ، فيصورها فى أحد أغراضه الشعرية ، حيث يأتى بمجموعة صفات أو محامد فى ممدوحه ، إذا اتخذ من المديح غرضا لقصيدته ، أو حرفة يرتزق من القول فيها ، أو يعدد ملامح المروءة التى تمتع بها الراحل حين يرثى فقيدا ، وكأنه بذلك يلون مواد هى قائمة فى عالم الواقع ، ونسى هؤلاء النقاد - أو تناسوا - أن هذه المسائل تكون أوقع فى عالم الفن حين يعايشها الشاعر بنفسه ، فيبلو كرم الكريم ولؤم المهجو وبكاء المرثى .

ومن هنا تتسق « فكرة الدلالة الحرفية تماما مع فكرة المقصد أو الغرض الذى يعيه الشاعر ، ويحاول أن يحققه ، وكأن الفنان لا يحقق دائما من الأغراض أكثر مما قصد إليه »(١) .

وليس لنا أن نحمل الشاعر أكثر من طاقته كأن نطالبه بأن يفسر لنا شعره ، أو أن يحكم عليه ، بل يبدو من النقص أن نسأله ماذا تعنى هنا ؟ وماذا تعنى هناك ؟ صحيح أنه قد يكون غامضا فى بعض الأحيان ، ولكن لا يجب أن نحمله وحده وزر هذا الغموض ، فعلينا أيضا أن ننظر إلى حقيقة هذا الغموض الذى قد يكون جزء منه فى أنفسنا نحن ، وفى الحواجز التى تقوم فيها دون تحقيق الوضوح إلا فى حالة واحدة حين يأتى هذا الغموض متصلا بصعوبة التراكيب ، أو التعقيد فى الصور ، أو العبث والتلاعب فى استخدام اللفظ والعبارة ، أو حتى الركاكة والتسطيح فيهما ، مما قد يؤدى إلى الصعوبة فى التلقى على غرار ما عاناه الناقد العربى قديما حول أعمال الشعراء ، وغالبا ما كان الناقد فردا وليس جمهورا أو

---

(١) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربى / ١٩٨ .

شعبا ، بل إن الناقد- فى أحيان كثيرة - يكون هو الممدوح ذاته ، أو الطبقة التى تحيط به من أهل اللغة والمتخصصين فى علومها ، ولكن يجب أن نستدرك هنا على ذلك الشعر الذى قيل فى غير غرض المديح ، والذى يمكن استثناؤه من هذه القاعدة ، حيث ترك للنقاد فيه حرية الحركة النقدية من خلال ربط الصورة الشعرية - مثلا - بحياة الشاعر ، أو ظروفه الحضارية التى عايشها ، بينما كان الحال فى شعر المديح على عكس ذلك حيث ارتبط الحكم النقدى بثقافة الحاشية التى تحيط بالممدوح ، أو بنوعية ثقافة الممدوح نفسه ، مما أدى إلى دفع النقد العربى فى اتجاهات مختلفة متضاربة خاصة فى هذا الغرض الذى كثر فيه إبداع الشعراء .

ومن هنا بعد الجمهور عن احتلال موقعه ، أو حتى تحديد مكانته ، سواء فى حسن التلقى ، أو التعبير عن أوجه النقد التى يراها ملائمة للأعمال التى طرحها الشعراء على ممدوحيهم ، ومن هنا - أيضا - جاء حرص الشعراء على الوضوح ، فكان معظم الشعر العربى شعر معان ، أو صور واعية شبيهة بالمعانى فى وضوحها ، وربما أفقد ذلك الشعر العربى قدرا كبيرا من الإشراق الداخلى فى الصورة ، إذ لم يتيسر لذلك الشاعر الذى غلب على شعره طابع الغيرية، بل طابع الزيف الشعورى فى أحيان كثيرة ، لم يتيسر له أن يخلص فى تصوير حقائق تجاربه وأبعادها الذاتية والإنسانية .

على أن هذا لا ينكر موقف النقد القديم من الوعى بأبعاد الصورة الشعرية ، وإن جاء ذلك فى شكل مواقف نقدية تختلف باختلاف موقف النقاد ، فالجاحظ حين يدعو إلى اللفظ وإلى البيان ، فهو إنما يدعو إلى مذهب جديد فى تأليف الأدب ، وفى نقده ، ذلك هو « المذهب البيانى الذى يهدف إلى التأنق فى رسم الصورة الأدبية ، ويبحث عن الجديد الذى تزدان به تلك الصورة وتزداد بهاء ، وجمالا ووضوحا ، حتى يكون لأدب معاصريه ميزة يمتاز بها من أدب سابقيهم من الجاهليين والإسلاميين الذين استنفدوا المعانى الضخمة التى تهز القلوب ، وتثير المشاعر ، فلم يبق للمحدثين إلا أن يجددوا فى الصياغة ، وأن يخرجوا من دائرة التقاليد التى رسمها النقاد فى البدء ببكاء الأطلال ، ومسألة الديار ووصف الرحلة

والظعائن ، ثم الانتقال إلى المديح ، أو سواه من سائر الأغراض على النحو الذى فضله ابن قتيبة ، والتمس له ما يؤيده من الأسباب » (١) .

ويذهب ابن رشيق إلى تقسيم أنواع المعانى ، ويعدد ما يحدث فيها من الاختراع ، والتوليد ، والإبداع، فالاختراع أن يخلق الشاعر معنى لم يسبق إليه ، أما التوليد فهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى مسبوق إليه يتصرف به على وجه ، وذلك لا يكون اختراعا ، ولا سرقة ، بل استخراجا أو توليدا ، أما الإبداع وإن تساوى معناه اللغوى بالاختراع ، فإنه إتيان الشاعر بالمعنى المخترع فى لفظ بديع، أو بعبارة أخرى هو التفنن فى إخراج المعنى وأدائه بتعبير جديد ، وصار حسب قول ابن رشيق الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ . غير أن معظم النقاد يتفقون على أنه قلما يتسنى للشاعر أن يأتى بالمعنى المبتكر ، وأن أكثر المعانى التى يستعملها الشعراء إنما يحتذون فيها على مثال سابق ، وفى هذه الحالة يقوم الفن الشعرى على اختيار المعانى الملائمة للموضوع ، وعلى الإبداع فى سبكها ، والتفنن فى صناعتها ، وإبرازها فى صورة طريفة ، وقالب مستحدث ، ومن هنا نستطيع أن نفهم مذهب من يؤثر اللفظ على المعنى، فإذا كانت المعانى مشتركة متداولة سهلة المطلب طوع الخاطر صارت صناعة الألفاظ أولى بالعناية وأحرى بالتقديم .

فالتشبيه والاستعارة ، والكناية كلها صور فنية ، تعد وسائل لا يمكن للعمل الشعرى أن يستغنى عنها ، بخلاف أشكال أخرى من التزيين والزخرف الذى يعتمد على المحسنات التى تمنح الصورة بريقا - قد يكون مزيفا - مما يجنى على المعانى التى يبغى الشاعر توصيلها من خلال الصورة ، وهنا يصبح التجديد اللفظى عاملا هاما فى التصوير ، يليه فى ذلك مرحلة التأنق والتحسين .

وفى العصر العباسى نجد دلائل التجدد اللفظى ظهور النقد البيانى الذى جعل أساس البلاغة فى الألفاظ السهولة والحلاوة والجزالة ، وأمثلة ذلك ما جاء لأبى هلال العسكرى فى كتابه « الصناعتين » إذ قال « فإذا كان الكلام قد جمع الجزالة والسهولة والرصانة مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة

---

(١) د. بدوى طبانة . دراسات فى نقد الأدب العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى / ٢٣٢ .

وسلم من حيث التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب قبله ، ولم يرده ، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه ، والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الجناس البشع ، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف ..... » (١) .

ومثل ذلك جاء قول الجرجانى « وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ ، فلا يكاد يعدو نمطا واحدا ، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس فى استعمالهم ويتداولونه فى زمانهم ، ولا يكون وحشيا غريبا أو عاميا سخيفا » (٢) .

وكل هذا يكشف عن طبيعة الصنعة الشعرية ، وعن تصوير النقاد لموقف الشاعر من الألفاظ ، وما يتلاءم منها مع روح عصره ، وبالتالى ترضى الروح النقدية السائدة فى ذلك العصر .

وهكذا سيطرت على النقد العربى القديم فكرة النظر إلى كل عمل فنى من جانب اللفظ ، ثم المعنى الذى يقصده الشاعر ، ومعيار الجدة والقدم فى هذا المعنى ، ومن باب أولى مقياس الجدة فى اللفظ مما أدى إلى احتفال النقاد بظاهرة البديع ، « وكأن البديع هو حامل لواء المعانى الجديدة ، وكأن جهد الشعراء أن يأتوا بكل معنى جديد يتساوق مع الروح الحضارية الجديدة ، فإذا أقفرت محصلتهم لجأوا إلى صوغ الفكرة القديمة فى غلاف جديد وتعبير جديد ، وهكذا كان شأن شعراء البديع البحث الدائب وراء الفكرة المستطرفة ، فإذا سبقوا إليها حاولوا عرضها فى إطار جديد ، وإخراجها فى نمط جديد » (٣) .

من هنا حرص النقاد على النظر فى شعر كل شاعر ، ووصل الأمر ببعضهم إلى محاولة استقصاء المعانى التى أتى عليها الشعراء ، ومن ذلك يتكشف لهم من قلد أو استحسن ما أتى به السابقون ، فتتأثر به ، ويحاول ابن قتيبة - كناقد - أن ينفى عن نفسه شبهة التحيز لمحدث ، أو مهاجمة القديم دون أساس ، حين يؤكد أنه لا ينظر إلى المتقدم من الشعراء بعين الجلالة لتقدمه أو إلى المتأخر منهم

---

(١) الصناعتين / ٤١ (٢) أسرار البلاغة / ٣ .
(٣) رجاء عيد ، المذهب البديعى / ٣٣٣

بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظر بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطى كل ذى حق حقه، ووفر عليه حظه شريطة أن يرتبط الشاعر بعصره « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار ، أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير »⁽¹⁾ .

ويبدو أن الاتجاه العام لمعظم نقاد العصر كان الحرص على الحقيقة ، تلك التى أصر عليها ابن قتيبة ، كما أصر عليها الآمدى ، حين استعرض فكرة الإصابة التى كانوا يعتبرونها أساس الإجادة فى المعانى ، مع إتيان الشاعر الحضرى فى شعره بالألفاظ المستعملة فى كلام الحاضرة « ووفقا لهذا الاتجاه الأساسى يمكننا أن نفسر تطلبهم دائما للإبانة واستحسانهم الصريح للشاعر المطبوع وتفضيله على الشاعر المصنوع ، وينتج عن ذلك أيضا نبذهم للتكلف ، وإلى جانب هذه النزعة يجب أن ننظر إلى نزعة مباينة لها ، وهى التطلع إلى الأصالة ، وتقدير الإبداع فى المعانى ، وما يرافقه من لذة المفاجأة ، ومن الطبيعى ألا نجد لهم دراسة وافية لهذا التناقض »⁽²⁾ .

ومن هنا كان للمحدثين مجموعة من التشبيهات المختارة ، والمعانى المتداولة فى عصرهم ، مع عدم إمكانية التخلص - وذلك فى أحيان كثيرة - من معانى المتقدمين الذين افتتحوا القول ، وفتحوا لهم الباب ، ونهجوا لهم الطريق ، فكان لهم فضل السبق ، واستئناف المعانى، وصعوبة الابتداء ، ثم جاء المحدثون فأحسن بعضهم التأمل فى حياته ، وحياة عصره ، فأصاب التشبيه وولد فى المعانى ، وزاد فيها على ما نقله عن أسلافه ، بل إن بعضهم قد أغرب - أحيانا - فى الأخذ من القديم ، وحاول تغطيته عن طريق الصنعة اللفظية الشكلية .

وهنا يأتى موقف نقدى لابن طباطبا مؤداه أن الشاعر يجب أن يطلب الشعر القائم على الجهد ، وأن يجد فى إعطاء شعره كل محصلة جمالية « فواجب على

---

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء : ١ / ٧٦ .

(٢) جروبناوم . دراسات فى الأدب العربى / ١٠٤

صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة ، لطيفة مقبولة ، حسنة مجتلبة لمحبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، مستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه ، والمتفرس فى بدائعه فيحسه جسما ، ويحققه روحا، أى يتيقنه لفظا ويبدعه معنى ، ويحسن صورته إصابة ، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويحصنه جزالة ، ويدنيه سلاسة ، وينأى به إعجازا ، ويعلم أنه نتيجة عمله ، وثمرة لبه ، وصورة علمه، والحكم عليه أو له » (١) .

وفى نفس المجال يقول فى موضع آخر من كتابه « ويجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا » (٢) .

وبذا ترتبط فكرة محاكاة النماذج القديمة – فى أساسها – بفكرة التمييز بين اللفظ والمعنى ، وهى قضية هامة من قضايا النقد العربى انقسم النقاد إزاءها إلى قسمين « فريق ينصر اللفظ وهم بذلك لا يتتبعون السرقات الشعرية تتبع الإحصاء الدقيق إيمانا منهم بأن المعانى تتوارد عليها الناس ، وبذلك يطلقون للشعراء حرية التعبير عما يحسون ، دون الخوف من الوقوع على معان سبقوا إليها ، إلا أنهم مع ذلك يشترطون التجديد فى الصورة الشعرية ، أو بعبارة أخرى التجديد فى صياغة المعنى المطروق ، أما أنصار المعنى فهم يتتبعون معانى الشعراء تتبعا دقيقا ، ويحكمون بالسرقة لتشابه المعانى وتكرارها ، ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعانى ، أو التقصير فيها ، ولا يحفلون بعد ذلك باللفظ أو الصياغة الشعرية » (٣) .

واستمرت النظرية الأدبية عند العرب تستند عمليا إلى هذا الاعتقاد بانفصال الشكل عن المضمون فالمحتوى أو ما يسمى بالمعانى يرى شيئا قائما بذاته ويمكن أن يعرض بأساليب مختلفة .

---

(١) ابن طباطبا . عيار الشعر / ١٢١ .

(٢) المصدر السابق / ١٢٦

(٣) د . محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات / ٢٣٣ .

ويبدو أن الخصومة والانقسام بين النقاد حول قضية اللفظ والمعنى قد مهدت لظهور البديع الذى أتيحت له فرصة فرض فيها وجوده فى عالم الأدب ، بل إن الخصومة تحولت إلى البديع ، وهذان الموقفان يكملهما موقف ثالث يبرز فيه التعصب للصورة القديمة ، مما يؤدى بصاحبه إلى رفض ما عداها ، وطبيعى أن يقف مثل هذا الناقد ضد شعراء البديع ، بينما يتحمس بعض آخر للمحدثين تحمسا فيه واضح من المغالاة ، قد يصل إلى رفض أى صورة تعبيرية تكون خالية من البديع .

ومن أصحاب هذا الاتجاه أبو هلال العسكرى ، الذى دافع عن مدرسة البديع، وابن المعتز الذى اهتم بزعماء هذه المدرسة ، وعلى رأسهم بشار وأبو نواس ومسلم ابن الوليد وأبو تمام، وقد ذكر ابن المعتز مسلم بن الوليد وأعجب به « كان مسلم بن الوليد مداحا محسنا مجيدا مفلقا وهو أول من وسع البديع ، لأن بشار بن برد أول من جاء به ، ثم جاء مسلم فحشا به شعره »(١) .

وحين يمدح مسلم الرشيد بلاميته المشهورة السائرة ، وهو الذى سماه صريع الغوانى لبيت فيها ، يطلق ابن المعتز أحكامه فيراها « قصيدة ذائعة جيدة ، عجيبة، ويستحسن له منها أبياتا ، ولكنه يستدرك قائلا : « على أن شعره كله ديباج حسن لا يدفعه عن ذلك أحد »(٢) .

ومن هنا سجل ابن المعتز إعجابه بمسلم وشعره ، كما سجل له سبقا وزعامة فى إطار المدرسة التى احتذاه فى نهجها أبو تمام بعد ذلك ، فأفرط ، وأسرف ، وزال عن السنن المألوف ، صحيح أن مسلما قد سبق إلى البديع على أيدى أسلافه من المتقدمين ، دلالة ذلك أن البديع نفسه موجود فى القرآن والشعر القديم ، ولكنه كان أول من أكثر منه حتى اتهم بأنه أول من أفسد الشعر .

يقول صاحب الأغانى :

«حدثنا أحمد بن عبيد الله بن عمار قال : حدثنا محمد بن القاسم بن مهرويه

---

(١) طبقات الشعراء / ١١٠ .

(٢) طبقات الشعراء / ١١٠

قال : سمعت أبى يقول : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، جاء بهذا الذى سماه الناس البديع ، ثم جاء بعده الطائى فتفنن فيه » (١) .

وكأن أصحاب هذا الاتهام يقصدون إسرافه فى الطباق والجناس وتوشيح شعره بجيد الألفاظ من خلال هذه الأبواب ، مما أدى - أحيانا - إلى ضروب من غموض المعنى ، حتى لا يكاد يتكشف مراد الشاعر منه إلا بنوع من الكد والفكر ، وطول التأمل ، مما قد يفقد القارئ قدرا كبيرا من المتعة الفنية التى يمكن أن تنتابه حال تلقى العمل الفنى ،

وقد ذهب بعض الشعراء إلى مساواة شعر مسلم - فى قيمته الفنية - بشعر أبى نواس ، إذ جاء عند صاحب الأغانى أن أحمد بن سعيد الحريرى قال إن أبا تمام حلف ألا يصلى حتى يحفظ شعر مسلم وأبى نواس ، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما ، قال : ودخلت عليه فرأيت شعرهما بين يديه ، فقلت له : ما هذا ؟ فقال : اللات والعزى وأنا أعبدهما من دون الله » (٢) .

وذهب بعض العلماء إلى أن مسلما أشعر من أبى نواس ، فقال عبد الصمد ابن المعذل ما جرى أبو نواس قط فى ميدان مسلم إلا أن له من الشهرة والذكر ما ليس لمسلم ، وقال آخرون إنه نظيره » .

وعلى هذا خلا شعر مسلم من الإسفاف اللفظى حتى فيما قال محاجيا ، وأدى ذلك إلى سرعة انتشاره عند الخاصة دون العامة التى تستطيب بطبيعتها السهولة والبساطة والإسفاف ، فقد وقع العكس عند مسلم منذ نجح فى إرضاء الخليفة والعلماء من حوله ، ولهذا جاء تقدمه واحترامه عند هؤلاء إيذانا بضيق مجال الشعبية أمامه ، على النقيض فى ذلك من معاصره أبى نواس حين ازدادت شهرته عند الشعب لسهولة شعره المحبب إلى جمهوره ، ذلك أن مسلما ظل محافظا ، بل حريصا على متانة ألفاظه ، وابتكار معانيه ، ورصف صوره ، وصوغها فى أجمل زينة وجرس ، مما يكشف فى نهاية الأمر عن مقدرته فى هذا المضمار الفنى .

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٣١ (ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
(٢) الأغانى : ١٩ / ٥٣

أدرك القدماء - إذن - تدفق الحس الفنى فى شعره مسلم ، وما فى صوره من جهد وإبداع جعل بعضهم يفضلها على صور غيره من الشعراء ، كما فى قوله :

يَقُومُ مَعَ الرُّمْحِ الرُّدَيْنِىّ قَامَة وَيَقْصُرُ عَنْهُ طُولُ كُلِّ نِجَادِ

إذ يصفها المرزوقى بأنها أحسن من قول شاعر من أسلافه :

فَجَاءَتْ بِهِ سَبْطَ العِظَامِ كَأَنَّمَا عِمَامَتُه بَيْنَ الرجَالِ لِوَاءُ

فيجعل - أى المرزوقى - صورة مسلم أحسن من صنعة ذلك الذى سبقه إليها ، وإن كان السابق أيضا سليما من العيب (١) . كما يفضلها على قول ابن عمار الأسدى فى نفس المعنى .

طَوِيلُ نِجَادِ السَيْفِ يُصْبِحُ بَطْنُهُ خَمِيصًا وَجَادِيهِ عَلَى الزَّاد حَامِدُ (٢)

وكأن الناقد هنا يقصد إبراز عنصر الجمال المطلق فى صورة مسلم ، وهى فى نظره أروع من كل الصور التى رسمها سابقوه ، وشبيه بذلك قول المرزبانى عن مسلم «وهو شاعر مفلق ، مستخرج للطيف المعانى، يجلو المعانى بحلو الألفاظ ، وهو أول من طلب البديع وأكثر منه وتبعه الشعراء فيه » (٣) .

ومشهور قول ابن المعتز فى مسلم وقد سبق عرضه من قبل ، حيث جعل منه مداحا محسنا مجيدا مفلقا ، ويعتبره أول من وسع البديع وحشا به شعره ، ويبعد أكثر من ذلك فى تقريظ صنعة مسلم ، فيذكر أن الرشيد كتب شعره بماء الذهب وكانت أول قصيدة له :

أدِيرَا عَلَىَّ الرَّاحَ لاَ تَشْرَبَا قَبْلِى وَلاَ تَطْلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلَتِى ذَحلِى

حيث يصفها بأنها « مشهورة سائرة عجيبة » (٤) ومما يستحسن له على أن شعره كله ديباج حسن لا يدفعه عن ذلك أحد قوله (٥) :

---

(١) المرزوقى . شرح ديوان الحماسة : ١/ ٢٧١ .

(٢) نفسه : ٣ / ١٠٦٦

(٣) المرزبانى ، معجم الشعراء / ٣٧١

(٤) طبقات الشعراء / ١١٠

(٥) الديوان / ٣٣٢ .

فإنى « واسماعِيل» يَوْمَ وَدَاعِهِ لَكَالغِمْد يَوْم الرَّوْعِ فَارَقهُ النَّصْلُ
فَإن أغْشَ قَوْمًا بَعْدَهُمْ أوْ أزُرْهُمُ فَكَالوَحْشِ يُدْنِيهَا مِنَ الآنِسِ المَحْلُ

ثم يصل الإعجاب غايته عند ابن المعتز حين تضطره دهشته بجمالها إلى إفرادها دون كل شعره ، مع الاعتراف بأن كل شعره ديباج حسن ، وهو يستمر فى عرض ما استجاده من صوره فيقول : وهو القائل فى يزيد بن مزيد فى قصيدة له جيدة طويلة عجيبة :

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ فِى يَوْمِ ذِى رَهَجٍ كَأنهُ أجَلٌ يَسْعَى إلىَ أمَلِ (١)

ولم يقف إعجاب النقاد بمسلم عند حد التخصصين فى النقد أو الشعر والأدب ، بل امتد هذا الإعجاب إلى الخلفاء أنفسهم ، ومعروف ما لهم أيضا من أعين ناقدة خاصة منهم من عشق الشعر ، وجلهم كانوا يشجعون الشعراء يقول الأصفهانى « اجتمع أصحاب المأمون عنده يوما فأفاضوا فى ذكر الشعر والشعراء، فقال له بعضهم : أين أنت يا أمير المؤمنين من مسلم بن الوليد ؟ قال : حيث يقول ماذا ؟ قال : حيث يقول وقد رثى رجلا :

أرَادوا لِيُخْفُوا قَبْرَه عَنْ عَدوهِ فَطِيبُ تُرابِ القَبْرِ دل عَلَى القَبرِ

وحيث مدح رجلا بالشجاعة فقال :

يَجُودُ بِالنَّفسِ إذْ ضَنَّ الجَوَادُ بِهَا والجُودُ بِالنَّفْس َ أقْصَى غَايَةِ الجُودِ

وهجا رجلا بقبح الوجه والأخلاق فقال :

قَبُحَتْ مَنَاظِره فَحِينَ خَبَرْتُهُ حَسُنَتْ مَنَاظِره لِقُبْحِ المَخْبَرِ

وتغازل فقال :

هَوى يَجِدُّ وَحَبِيب يَلْعَبُ أنْتَ لقى بَيْنَهُمَا مُعَذبُ

فقال المأمون : هذا أشعر من خضتم اليوم فى ذكره (٢) .

---

(١) ابن المعتز . طبقات الشعراء / ٢٣٦
(٢) الأغانى : ١٩ / ٣٤

وتمتد المسألة النقدية إلى الشاعر ذاته على نحو مما يروى عنه محمد بن يزيد المبرد أنه قال : « تلاحى مسلم بن الوليد وأبو نواس ، فقال مسلم :

ما أعلم لك بيتا يخلو من سقط ، فقال أبو نواس : اذكر بيتا . فقال بل أنشد أنت أى بيت شئت ، فأنشده :

ذَكَرَ الصَّبُوحَ بِسُحْرةٍ فَارْتَاحَا　　　وأملَّهُ دِيكُ الصَبَاحِ صِبَاحَا

فقال مسلم : قف عند هذا ، لم أمله ديك الصباح ، وهو الذى يبشره بالصبوح وهو الذى ارتاح إليه ، فقال أبو نواس : فأنشدنى أنت فأنشده :

عَاصَى الشَّبَابَ فَرَاحَ غَيْرَ مُفَنَّدِ　　　وَأقَامَ بَيْنَ عَزِيمةٍ وَتَجُلُّدِ

فقال أبو نواس : نقضت ، ذكرت أنه راح ، والرواح لا يكون إلا بالانتقال من مكان إلى مكان ، ثم قلت وأقام فجعلته متنقلا مقيما فى حال وهذا متناقض (١) ويعلق المبرد على هذه الرواية بقوله « وكلا البيتين صحيح ، ولكن من طلب عيبا وجده، ومن طلب له مخرجا لم يفته » .

ولكن المسألة ليست على هذا الوجه إذا ما قورن ذلك بما أورده المرزبانى فى الموشح من «أن عبد الله السمرقندى الضرير الخارج من سيار على الخليفة المأمون - وكان راوية أديبا - رأى مسلما فى جرجان ، وهو يتولاها ، فتلقاه مسلم فى لهفة وشوق وحدثه فى إلحاح عن أخبار بغداد ، وسأله عمن بها من الشعراء ، فأجابه يحدثه بأخبار أبى العتاهية وأبى نواس ، وروى له من أشعارهما فوجد مسلم فى كل شعر منهما موضعا للنقد ، وبين مآخذه عليهما » (٢) . فهذا الخبر يدلنا على أن مسلما ظل طويلا يفكر فى بغداد ، وفى الشعراء بها أو يحن إلى ما يجرى فيها وقد بعد عنها ، وهو يكشف عن قدرته النقدية على فحص أشعار الآخرين وفهمها والوقوف عليها من خلال نظرات ثاقبة متميزة ، يمنعه من إظهارها أحيانا مجاملته للآخرين ، فيضع نفسه فى منزلة تلى منزلتهم فنيا .

يروى أبو الفرج عن دعبل بن على قال : كان أبو نواس يسألنى أن أجمع بينه

---

(١) العمدة : ٢ / ٢٣٣

(٢) الموشح / ٢٥٩

وبين مسلم بن الوليد ، وكان مسلم يسألنى أن جمع بينه وبين أبى نواس ، وكان أبو نواس إذا حضر تخلف مسلم ، وإذا حضر مسلم تخلف أبو نواس ، إلى أن أجتمعا ، فأنشده أبو نواس :

أجَارَةَ بَيْتَيْنَا أَبُوكِ غَيُورُ   وَمَيْسُورُ مَا يُرجَى لَدَيْكِ عَسِيرُ

وأنشده مسلم :

لِلَّهِ مِنْ هَاشِمٍ فِى أَرْضِهَ جَبَل   وَأنْتَ وابْنُكَ رُكْنَا ذَلِكَ الجَبَلِ

فقلت لأبى نواس : كيف رأيت مسلما ؟ فقال : هو أشعر الناس بعدى .

وسألت مسلما وقلت : كيف رأيت أبا نواس ؟ فقال : هو أشعر الناس وأنا بعده» (١) .

والشاهد من كل هذا أن من النقاد من وقف سندا للجهد الفنى لمسلم فى محاولاته الفنية وإبداعه وتصويره ، كما وقف معه فى ذلك بعض الخلفاء والأمراء والشعراء ، فاستجادوا شعره ، وأفاضوا فى تقريظه والإعجاب به ، وخاصة ابن المعتز الشاعر الناقد ، والخليفة المأمون ، كما أنه لم يحرم هو نفسه من بعض الأخبار التى تبرز موقفه النقدى ، مما يكشف عن تأنيه فى صنعته وتنقيحه فيها ، ليبز بذلك أقرانه ، خاصة حين يوقفهم على مواطن الضعف فى صورهم وشعره ، وبالتالى يدرك قيمة صوره وقصائده ، ويسجل صمودها أمام نقدهم ومحاجاتهم وملاحاتهم فكان « أحد الذين يجيدون قريض الشعر وتحبير الكلام » (٢) مما جعل حاشية الرشيد « تزين له بشعر مسلم بن الوليد ، وأن الخليفة استمع إلى النقاد وأطاع حكمهم فبر الشاعر وأكرمه ، وهذا البر والإكرام بلغا حدا أدهش النقاد ، فعجبوا للأموال التى كان ينالها» (٣) .

من هنا كان موقفه الفنى واضحا عند جميع فئات عصره وطبقات نقاده ، ولم يعدم هو نفسه أن يسهم بنصيب بارز فى النقد .

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٥٣

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين : ١/ ٥٢ . (الطبعة الثانية - المكتبة التجارية ١٩٣٢) .

(٣) الجهشيارى . الوزراء والكتاب / ١٩٣

ومعروف فى تيار النقد العربى القديم أن أكثر الذين كانوا يتعصبون للقدماء ، ولا يكادون يقرون بإحسان المحدث ، هم النحويون واللغويون ، فكانت لهم نظرتهم الخاصة إلى الطبيعة النوعية للشعر ، وقد عكست هذه النظرة تأثرهم بالنبع الذى استقوا منه مادتهم ، حيث أخذوها عن فصحاء العرب ، وسكان البادية ، وشغلوا أنفسهم بجمع الشعر الجاهلى والإسلامى ، فحفظوه ، وألفوه ، ومرنوا عليه ، فأور فى أذواقهم « لم يحفل النقاد اللغويون كثيرا بأذواق المحدثين ثم هم كانوا مقتنعين بأن اللغة العربية لغة صحراوية تزدهر فى البدارة وتكمل بالجيرة العربية ، وأن الإقامة فى الحضر تفسد الملكة وتقص البيان وتجلب اللحن ، وكانت لديهم براهين على ذلك مما شاب البيان العربى منذ خرج العرب من شبه الجزيرة ، وهذا الشعر المحدث وليد الحضارة ولا يمكن أن يتمشى فى كل شىء مع الروح العربية ، ولا مع الصياغة العربية كما لا يمكن أن يخلو من اللحن فى إعراب واشتقاق ، أو وزن ، أضف إلى ذلك أمرا مهما جدا لديهم ، هو حاجتهم إلى الشاهد فى تدوين وقلة ثقتهم بما يأتى به المحدثون ، وقد مات أبو عمرو بن العلاء قبل أن يتحدد شعر المحدثين ، وتتضح خصائصه ، كما هى عند أبى نواس ومسلم ، وظل اللغويون على تجاهلهم له وازدرائهم إياه »(١) .

ولم يكن بالنسبة لمسلم استحسانا للصور أو القصائد بشكل مطلق ، ومن غير المعقول أن نطلب هذا بالنسبة لأى شاعر ، ولكن من وجهة نظر موضوعية نقدية يبدو من الطبيعى أن تهاجم بعض صور مسلم ، وبعض أبياته حين خرج فيها بالألفاظ إلى حد التلاعب والعبث مما قد لا يرضى ذوق النقاد أو جمهور المتلقين بوجه عام .

ولعل البيت الذى أثار النقد حول مسلم هو قوله :

سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سُلَّ سَلِيلُهَا فَأَتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولاَ

حيث قال فيه ابن سنان الخفاجى : « لولا أن هذا البيت مروى لمسلم ،

---

(١) طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ١٠٥ .

وموجود فى ديوانه لكنت أقطع أن قائله أبعد الناس ذهنا ، وأقلهم فهما ، ومما لا يعد فى عقلاء العامة فضلا عن عقلاء الخاصة » (١) .

وشئ آخر هام غير هذا البيت دفع النقاد إلى لوم مسلم ، فقد ذكر كثير منهم أن مسلما أفسد الشعر بإدخاله فن البديع ، ولكن هذه النظرة النقدية حين هاجمت قبيح مسلم - من وجهة نظر أصحابها - لا تصمد طويلا أمام نقيضها التى ألحت على أن مسلما « شاعر مفلق مستخرج للطيف المعانى بحلو الألفاظ ، وهو أول من طلب البديع ، وأكثر منه وتبعه الشعراء فيه » (٢) . وهو - فيما زعموا - «أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة وأشهرهم فيه أبو تمام الطائى ، فإنه جعل شعره كله مذهبًا واحدا فيه ، ومسلم كان متفننا متصرفا فى شعره » (٣) .

ولقد راح أصحاب هذه النظرة يعدّون من صوره وأشعاره ما يؤكد وجهة نظرهم ، وله من ذلك عند المرزبانى (٤) :

حَسْبِى بِمَا أدَّتِ الأيَامُ تَجْرِبَةً   سَعَى عَلَىَّ بكَأسَيْهَا الجَدِيدَانِ
دَلَّتْ عَلَى عَيْبِهَا الدُنْيَا وصَدَّقَهَا   ما اسْتَرْجَعَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أعْطَانِى

وقوله :

تَعَزَّ فَقَدْ مَاتَ الهَوَى وانْقَضَى الجَهْلُ   وَرَدَّ عَلَيْكَ الحِلْمَ مَا قَدَّمَ العَذْلُ

وقوله فى يزيد :

سَلَّ الخَلِيفَةُ سَيْفًا مِنْ « بَنِى مَطَرٍ»   يَمْضِى فَيَخْتَرِقُ الأجْسَادَ والهَامَا
كَالدَّهْرِ لاَ يَنْثَنِى عَمَا يَهُمُّ بِهِ   قَدْ أوْسَعَ النَّاسَ إنْعَامًا وإرغَامَا

---

(١) سر الفصاحة / ٩٦

(٢) المرزبانى . معجم الشعراء / ٢٧٧

(٣) الأغانى : ١٩ / ٣١ (ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٤) معجم الشعراء / ٢٧٨ . والديوان صفحات / ١٢١ ، ١٢٢ ، ٢٦ ، ٦٣ ، ٣٣١ ، ٣٣٤

وقوله فى المأمون :

واللَّهِ لَوْ لَمْ يَعْقِدُوا لَكَ عَهْدَهَا   أعْيَا البَرِيَّةَ أنْ تُصِيبَ سِوَاكَا
يَغْدُو عَدُوُّكَ خَائِفًا فَإذَا رَأى   أنْ قَدْ قَدَرْتَ عَلَى العِقَابِ رَجَاكَا

وقوله يهجو دعبلا وهو من أعيان أشعار المحدثين فى الهجاء :

أمَّا الهِجَاءُ فَدَقَّ عِرْضُكَ دُونَهُ   والمَدْحُ عَنْكَ كَمَا عَلِمْتَ جَلِيلُ
فَاذْهَبْ فَأنْتَ طَلِيقُ عِرْضِكَ إنَّهُ   عِرْضٌ عَزَزْتَ بِهِ وأنْتَ ذَلِيلُ

ويتتبع صاحب الموشح أيضا أخباره فيروى أنه « اجتمع معه أبو نواس فى مجلس فتلاحيا على نبيذ ، فقال مسلم لأبى نواس : واللّه ما تحسن الأوصاف ، فقال : لا واللّه ما أحسن أن أقول :

سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سُلَّ سَلِيلُهَا   فَأتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولاَ

فقال أبو نواس : واللّه لو رجمت الناس فى الطرق لكان أحسن من هذا (١) .

وقال : كنا عن مسلم فى المسجد ، وهو يملى على وعلى عدة معى القصيدة الدالية :

« لاَتَدْعُ بِى الشوقَ إنِّى غَيْرُ مَعْمُودِ » ....

إذ أقبل أبو نواس فاستشرف له القوم ، فرفعه مسلم فى المجلس ، فلم يفعل أبو نواس وقطع مسلم الإملاء ، ثم أقبل عليه يسأله أن ينشده من شعره ، وأبو نواس يأبى ذلك ، ثم سأله أن يبتدئ القصيدة من أولها ففعل إلى أن انتهى إلى قوله: « رَأَى المُهَلَّب أوْ بَأس الأيَازِيد » . فقال مسلم : ما سبقنى إلى جمع « يزيد » أحد ، فقال له أبو نواس : من هاهنا وهمت ، فاستشاط مسلم لذلك » (٢) .

فمن هذه الروايات يبرز الموقف النقدى لمسلم فى ملاحاته لأبى نواس ، وهو يظهر دائما فى موقف البادئ بالنقد ، وربما كان ذلك رد فعل لاعتزازه بشعره

---

(١) المرزبانى : الموشح . ٢٨٩

(٢) المرزبانى . الموشح / ٢٩٠

وخاصة بتجديده فى البديع ، واقتناعه بصدى الجهد الفنى الذى ضمنه صوره ، فكأنه يطمئن إلى عدم مقدرة من يناهضه أو ينافسه فى مثل هذه الصور ، وإن اعترف فى بعض الروايات بأنه أشعر الناس بعد النواسى ،فإن هذا قد يرد إلى افتعال روح التواضع فى موقفه مع منافسه .

وقد عد بعض النقاد مسلما من أولئك الشعراء الذين خرجوا على عمود الشعر العربى، ولم يتعد هذا العمود - فى حقيقة أمره - الخروج على الاستعمالات اللغوية التى لم تستعمل عند من يعتد بعربيتهم ، والعربية المعتمدة فى هذا الباب «عربية الجاهليين والصدر الأول من العصر الإسلامى ، وقد حدد بعضهم فترة الصدر الأول الإسلامى بحدود دقيقة فأدخل فيها طائفة الشعراء ممن يستشهد بأشعارهم ، وأخرج طائفة أخرى لم تسلم لها هذه الميزة ، والذى يلاحظ على هؤلاء النقاد أن أغلبهم علماء لغة ، ومن أجل ذلك لم يتوجه نقدهم إلا إلى الاستعمال اللغوى ، فما خرج عن القوالب المعهودة عد زيفا مما ابتدعه المحدثون» (١) .

ولم يكن لعلماء اللغة وعلماء النحو بصر نافذ بالشعر ونقده ، ولكنهم باشروا هذا الفن ، فقصروا على النظر فى الاستعمالات اللغوية ، وانصراف اللفظ إلى معنى دون غيره ، ولم يكن القول بفكرة تبدل المعانى والدلالات وتطور ذلك تبعا للدلالات ، وتطور ذلك تبعا للزمان والمكان مفهومًا عندهم ، على أن هؤلاء الشعراء المحدثين ما كانوا ليأبهوا بأقوال هؤلاء ، فقد روى « أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر سأل البحترى عن مسلم بن الوليد وأبى نواس أيهما أشعر فقال : ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من رفع فى سلك طريق الشعر إلى مضايقه ، وانتهى إلى ضروراته» (٢) .

ولم يكن تأثر مسلم بغيره من الشعراء أمرا خارجا عن طبيعة الفن ، إذ يذكر صاحب الأغانى أنه « أحيا مذهب شعراء بنى أمية فى مهاجاته قنبرا الشاعر » (٣) . وهنا اعتراف بحقه فى الاتكاء على التراث ، وقدرته على أن يستغل من شرائحه

---

(١) د . إبراهيم السامرائى . لغة الشعر بين جيلين / ١٣٢ .

(٢) دلائل الإعجاز / ١٨٣

(٣) الأغانى : ٣ / ٩ - ١٢

الفنية ما استطاع ،ونفى خروجه على روح الشعر العربى ، بل تأكيد تشبثه بها فى صياغاته الجمالية .

ويقول عنه الآمدى فى الموازنة :(١) (إن أبا تمام سلك طريقه فى البديع ، فاضمحل بها شعر العرب) ، كما قال العسكرى فى الصناعتين :(٢) (إنه جار على ويترة واحدة لا يتغير عنها) .

ويعده ابن رشيق من أشهر أسماء المولدين ، ويدرجه ضمن طبقة أبى نواس والعباس بن الأحنف (٣) ، وحين يعاود الحديث عن صنعته وموقفه بين طبقته وسابقيه يقول « وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه ثم أتى الآخر فنقشه وزينه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والمقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن »(٤) .

وهى فى مجملها أقوال تتعلق بصيغ الاستحسان أو الاستهجان لشعر مسلم ، وتبرز من خلالها حقيقته ، كما ظهرت على صفحات النقد القديم ، وأطراف من النقد الحديث ، وتظل المسألة بعد ذلك فى حاجة إلى مزيد من التخصيص ، أعنى من منظور القدماء للصورة الفنية عنده ، ومدى إدراكهم لطبيعتها وتوظيفها فى شعره .

* * *

---

(١) الموازنة / ٥٥

(٢) الصناعتين / ١٧

(٣) العمدة : ١/ ٦٤

(٤) المصدر السابق : ١/ ٥٧

(ب) مفهوم القدماء لطبيعة صوره

يجب على دارس الأدب – خاصة فى مجال استغراقه فى النقد الأدبى – أن يشير إلى أن إصدار أى حكم نقدى على شاعر لا يحسن أن يصدره من منظور لغوى أو نحوى إلا إذا توافرت له الحاسة الأدبية ، ويجب أن تمنح هذه الفرصة وذلك الموقف لأديب أو ناقد يمتلك أدواته المتعددة بما فيها من عناصر الموضوعية والحس الأدبى ، وحسن التذوق الفنى للعمل الذى يضعه شرائح بين يديه ، فهى أدوات ضرورية لمساعدة الناقد على تذوق الشعر ، وتقدير الشاعرية، بما يجعل حكمه أقرب إلى الصواب .

وللأدب – كما هو معروف – مهمته الحيوية التى يقوم بها فى المجتمع ، وقد سبق استعراض بعض من تلك الاعتبارات الاجتماعية التى يمكن للشاعر أن يوظف صورته من خلالها ، وفى نفس الوقت الذى لا يفقد فيه المتعة الجمالية التى تعطى الصورة وزنها الأدبى ، حين تبعث فى المتلقى الإحساس بروح الفن وروعته وبهائه ورونقه .

وقبل رؤيتنا لموقف النقد القديم فيما يتصل بالحكم على طبيعة الصورة الشعرية بصفة عامة ، ثم على صورة مسلم بصفة خاصة يمكن أن نعرج قليلا على دروب هذا النقد الذى توطد واستقر لدى أصحاب الطبقات الأولى من اللغويين ، وتشعبت بحوثه لديهم وتنوعت حقوله ، وعرفت له مقاييس وأصول ومجالات ، وظاهر جدا أنه ليس نقد السليقة والفطرة ، بل نقد « المدارسة الكثيرة التى تبنى على العلم ، وأن هؤلاء اللغويين كانوا يفلقون العربية تفليقا ، وأنهم وقفوا وقوفا تاما على خصائص الشعر العربى ،وعلى ما طرأ على الشعر العربى إلى أواخر العصر الإسلامى ، وإلى أن انتهت بهم الحياة ، بل لم يفتهم فهم حقيقة الأدب ، وأنه تصوير

لخبايا النفس ولواعجها ، وأن تلك مهمته ، وأن تلك المهمة حرة طليقة لا تتقيد بأوضاع ، عرفوا أن مهمته هى الإفصاح عن النفس الحساسة ، فيجب أن يكون موضوعه روحيا ساميا ، ويجب أن يطور ناحية من نواحى الإنسان ، وما التكسب بالشعر إذن ؟ وما المديح ؟ ذلك إفساد للشعر وانحراف به عن غايته ، وذلك ما عابه أبو عمرو بن العلاء على النابغة وعابه غير أبى عمرو على الأعشى ، وكما فطنوا إلى أن مهمة الأدب روحية لا مادية فطنوا إلى أنه يجب أن يصور تلك الروح من غير أن يتأثر بما فى الجماعات من قيود ، فطنوا إلى أنه لا صلة بين الأدب والأخلاق »(١) .

ومن هنا تنتفى صحة المقولة التى نادى بها الدكتور خفاجى بضرورة عدم تحكيم لغوى أو نحوى فى شأن شاعر من الشعراء بشكل مطلق (٢) ، ذلك أن فى هذا حجرا على طبقة معينة ينسى فيها أن النحوى أو اللغوى قد يملك من الذوق الأدبى ما يساعده على الإجادة فى نقد الشعر وتذوق جماليات صياغته وصوره .

ونظرة عامة إلى تاريخ الشعر العربى يخلص منها الدارس أثناء جولته فى أى من شرائحه ، إلى أن الطابع الغالب عليه هو الوضوح ، وهذا هو عموده الأساسى الذى يحاول من خلاله رؤية الأشياء وتفهمها .

ونظرة خاصة إلى طبيعة النقد العربى أيام الشعراء المحدثين فى العصر العباسى قد تكشف عن طريقة النقاد العرب فى تحليل النصوص الأدبية ، وتذوق الشعر ، مما لم يعدموا فيها الذوق الجمالى خاصة حين دققوا فى المعانى والأغراض الشعرية . ومن باب أولى فى الصورة الشعرية فى أشكالها البلاغية ، وذلك ما اتخذ عندهم أداة للمفاضلة بين الشعراء ، فجاء نقدهم يغلب عليه طابع الذاتية فى جملته ، فيتحكم فيه ذوق الناقد ، ومن هنا يأتى اختلاف الحكم الفنى على الشاعر الواحد فى القصيدة الواحدة ، باختلاف الناقد ذاته ، ولم يزل الشاعر المبرز عند النقاد هو من يثبت تفوقه فى أكثر الأغراض الشعرية ، محاولا الإجادة

---

(١) د. طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ٧٣ - ٧٤ .

(٢) انظر أعلام الشعر الجاهلى ١٤٠ .

فيها عن طريق التصوير . فلم يكن الناقد العربى بغافل عن فكرة التصوير ، بل حين وضحت أمامه أبعادها راح يفسرها فنيا ، ويحدد أبعادها بلاغيا ، فأطلق أحكامه فيما يتعلق باللغة المجازية وصلتها بواقع الشاعر ، وكيف ينافس بواسطتها هذا الواقع، حين يظهره أجمل من حقيقته ، وأكثر تنميقا وتحسينا مما هو عليه .

وقد رفع عبد القاهر من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفنى الذى يبدعه الشاعر ، فيستحق به المعنى ، حتى ولو كان هذا المعنى مكررا مشتركا ، وذلك لأنه قد أتى به - كما يقول عبد القاهر - « من طريق الخلابة فى مسلك السحر ، ومذهب التخييل ، فصار لذلك غريب الشكل ، بديع الفن ، منيع الجانب لا يدين لكل أحد » (١) .

ولم يقف الأمر بعبد القاهر عند حد التنبه إلى الصورة الشعرية فى ذاته ، بل امتد إلى حد إدراك تأثير التصوير الفنى الذى يبدع به الشاعر المعنى فيقول : « فالاحتفال والصنعة فى التصويرات تروض السامعين وتروعهم ، والتخيلات تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه » (٢) .

وبإدراك عبد القاهر لهذا التأثير النفسى الذى يحدثه التصوير الفنى للمعنى المشترك يصل تقسيم النقاد للمعانى إلى غايته ، ويعرف على وجه التحديد المعنى المشترك بين الناس مما لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمعنى المبتدع الخاص الذى ينحصر فيه ادعاء السرقة « وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى ، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة فى التشبيه ، وقد يحفظ ويختار على خفة الروى، وقد يختار ويحفظ لأنه غريب فى معناه » (٣) .

وهذه كلها مسائل ترتبط - فى جوهرها - بتأثير الصورة ، فإذا كان الشعر

---

(١) أسرار البلاغة / ٣٨٨

(٢) نفس المصدر / ٣٨٩ .

(٣) أسرار البلاغة / ٨٧ .

جيدا محكم الصنعة ، لم يعد ثمة خفاء فى فهم معانيه خاصة عند أصحاب الإحساس الأدبى ، الذين لا يصعب عليهم إدراك معاناة الشاعر من طول التفكير وشدة التأمل ، وكثرة الضرورات وحذف ما ليس بذى قيمة فى المعانى وزيادة ما تحتاج إليه .

على أن الانطلاق من هذا الحكم يوجب استثناء بعض محاولات الشاعر للتعقيد فى شعره ، كأن يأتى بالبيت مقرونا بغير جاره ومضموما إلى غير لفقه ولذلك قال عمرو بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه ، والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يترجز (١) .

ففى معرض استحسان المعانى لم يخف على الناقد العربى استحسان الصورة أيضا ، فيذكر العسكرى وجوه عيوب المعانى وفسادها ، كالخطأ والاضطراب وعدم إصابة الوصف أو التشبيه ومخالفة العرف ، والتقصير عن بلوغ مبلغ غيره فى الإحسان وما أشبه ذلك ، فهو يجرى فى ذلك على منوال قدامة فى تحديد مسالك معينة للشعراء فى معالجة أغراضهم الرئيسية .

ولقد كانت نظرة القدماء - كما هو معروف - إلى الصورة عموما تقتصر على الصور الجزئية ، فلم يتناولوا - إلا نادرا - وحدة القصيدة أو الصورة الكلية الشاملة ، واقتصروا فى معظم أحكامهم على الأبيات المفردة، بل ذهب كثير منهم إلى اتخاذ البيت الواحد أو مجموعة الأبيات مبررًا لإطلاق الحكم بتفضيله شاعرًا على غيره . وعلى أية حال فقد ارتبط نقدهم بطبيعة القصيدة العربية فى شكلها النمطى التقليدى الذى اعتمد على تعدد الموضوعات ، وافتقد الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية على الأقل من خلال أحكامهم، فقد كانت القصيدة تبدأ بالمطلع التقليدى فى النسيب ، أو بكاء الأطلال ،ورسوم الديار ، ثم وصف الرحلة ، وبعدها حسن

---

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء . جـ : ١/ ٨٩ - ٩٠

التخلص إلى الغرض الرئيسى الذى يقف الشاعر فيه طويلا محاولا الإكثار من الصور الجزئية بين تشبيهات واستعارات وكنايات ، ولعل هذا مما حدا ببعض المستشرقين إلى القول باعتماد الشعر العربى دائما على نوع من التعبير والمهارة فى سبك الألفاظ واستعمال الصور البيانية .

ونعود إلى حملة عبد القاهر على الإفراط فى البديع ، حين قرر « أن فى كلام المتأخرين كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم فى البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبين ، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع فى بيت فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء ، وأن يوقع السامع من طلبه خبط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده ، كما يثقل العروس بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها » (١) .

وأساس حملته هنا أنه يخشى جناية جمال الهيئة على المعنى ، فتعود وبالا على الصورة كلها لفظا ومعنى ، كما تعود أشتات الحلى تلفا على الحسناء إذا كانت ثقيلة وتجاوزت الحد المقبول .

من هنا كان حوار عبد القاهر مع أصحاب اللفظ والمعنى ، وكذا كانت حملته على الإفراط فى البديع مما يقرب من مفاهيمنا الحديثة من أن الأدب ليس فكرة فقط ، ولكنه فكرة وشعور معا ، « فإذا كانت الفكرة مباحة ، لأنها تعرض للناس عن طريق الإلهام أو المعرفة ، أو عن طريق البيئة والجماعة ، فالتصوير خيال ، وهو يتأثر بالمزاج الفردى أكثر مما يتأثر بالصور المحسة التى يستمدها ، والخيال المبتكر لصاحبه دخل كبير فى تكوينه ، كذلك العاطفة تتصف بالذاتية والفردية ، فإذا أخذ الشاعر المعنى فصوره تصويرا مغايرا للتصوير الأول فهو أحق به من صاحبه » (٢) .

وقد تنبه بعض النقاد العرب القدماء إلى دور المعنى وأهميته من خلال التصوير الشعرى ، رفضا بذلك لفكرة التعصب التى انتشرت عند فئة من نقاد

---

(١) أسرار البلاغة / ٦ .

(٢) د . إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان / ٣٤٦ .

العصر فيقول صاحب الوساطة : « وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ، ومن جلة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين ، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ، ويعجب منه ويختاره ، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار بالإحسان لمولد »(٢) .

ومن هنا تنبه الناقد القديم إلى قدرة الشاعر الإبداعية على خلق الصورة ، وإمكانية الابتكار فيها ، مدركا بذلك حقيقة التفاوت البلاغى بين الصور ، سواء ما يكتفى منها بعالم الحس الظاهر أو ما يغوص منها إلى أعماق النفس وأبعاد التجربة .

من هذا الاعتراف بالإبداع والابتكار ومحور كل منهما تظهر حقيقة تجديد المحدثين ، حين حاولوا أن يجعلوا من الشعر صورة تعكس ظروف العصر وواقع الحضارة ، فجددوا وأجادوا ، وسارت عندهم روح التحدى ، فتصدت لتيار اللغويين الذين كانوا « أنصار القدماء ، والشعراء الذين يحتذون القدماء لم يحاسبوهم على أنهم وفقوا أو أخفقوا ، ولم يجادلوهم فى كيف يكون الشعر صورة للعصر ، ولم يناقشوهم فى أصل الفن الشعرى ، وقد يتلخص طعن القدماء على المحدثين فى أمور ترجع إلى الصياغة ، وإلى المناحى القديمة التى أخل بها المحدثون ، وفيم يتلخص طعن المحدثين على القدماء ؟ فى أن الشعر يجب أن يصور الحياة التى يحياها الشعراء ، وأن طرق القدماء ومناحيهم لا تنهض بهذا التصوير ، ولا ينكر أحد أن الشعر يجب أن يكون صدى للمجتمع ، فالجهة منفكة كما يقول المناطقة والخصومة قائمة على غير أصل م حد ، ولو وجد المحدثون خصوما فنيين حقا لانحصر الخلاف فى كيف يكون الشعر تفسيرا للحياة ، وهل أخطأ المجددون أو أصابوا يكاد النقد الأدبى عند العرب يكون سلبيا ، فلم يحدث حدثا فى الأدب ، ولم يؤثر يوما فى الشعراء ، وكل ما جد فى المذاهب والتغييرات الوصفية كان منشؤه الأدباء أنفسهم والحلبات التى كانت تجتمع على مذهب واحد» (٢) .

---

(١) القاضى الجرجانى . الوساطة : ١/ ٥٠

(٢) طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ١١١ - ١١٢ .

ولقد كان تنبه بعض النقاد القدماء إلى دوافع الشعر ، وبالتالى دوافع التصوير لدى الشاعر ، أمرا له أهميته فى تطور النقد العربى ، يقول ابن قتيبة : «وللشعر دواع تحث البطىء ، وتبعث المتكلف منها الطمع ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب ، وقيل للحطيئة : أى الناس أشعر ؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية فقال : هذا إذا طمع ، وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الخريمى : مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد يعنى كاتب البرامكة أشعر من مراثيك فيه وأجود ؟ فقال : كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء . وبينهما بون بعيد ،وقيل لكثير : يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر ؟ قال: أطوف فى الرباع المخلية والرياض المعشبة فيسهل على أرصنه ويسرع إلى أحسنه ، ويقال أيضا إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجارى والشرف العالى والمكان الخضر الخالى » .

وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريِّضه ، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب ولا يعرف لذلك سبب الا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم، وللشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه ويسمح فيها أبيه منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب (١) ».

وكأن ابن قتيبة بذلك يحاول حصر الحالات النفسية أو التجارب الشعورية التى يمكن للشاعر أن ينطق بالشعر من جراء تأثيرها، وهنا يبدع انطلاقا من إحداها عمله الفنى ويجيد تصويره الشعرى ، وكأن معاناة الموقف عنده أمر لابد منه للشاعر ، لكى يعيش التجربة الواقعية مدركا أبعاد الموقف الاجتماعى ، وعندئذ تنطلق صوره معبرة عن كل ذلك .

ولكن بعض النقاد ألحوا على الجانب الشكلى التصويرى أكثر الحاحهم على الجوانب الذاتية التعبيرية. وتأتى نظرتهم أحيانا إلى الصياغة الشعرية على أنها

---

(١) الشعر والشعراء ١ / ٧٨ - ٨١ .

ضرب من تخير الألفاظ فتجمد الشعر عند حدود هذا التفنن الشكلى ، ويبقى الشاعر تبعا لذلك أسير اللغة وقوالبها، يقدم ويؤخر ويصل ويفصل حتى تبدو بشكل رائق، وبذلك يبقى قابعا فى ظلال المعانى المتداولة المعروفة، أما أن يبصر الشاعر أفقا أعلى من أفقه، أو يلمح رؤى وعلاقات يعز على غيره رؤيتها فذلك ما لم يدركه هؤلاء ، فعوضهم ذلك الموقف الإمام عبد القادر الجرجانى الذى كان أبعد نظرا فى تقسيمه المعانى إلى عقلية وتخييلية، وتبيينه أن المعانى التخييلية، هى ميدان السبق ومجال التفوق .

وهكذا آمن النقد العربى باستمرار الفصل الصارم بين اللفظ والمعنى وظل النقاد إذا تحدثوا عن الشعر أخضعوه لهذه القسمة، ولابن قتيبة فى هذا المضمار اتجاه يشبه اتجاه الآمدى فى التركيز على الشكل اللغوى الخارجى للقصيدة . ومنذ عهد مبكر حاول ابن قتيبة أن يحصر نقد الشعر من هذه الزاوية فى أربعة أوجه يبدو فيها اعتماده على المنطق واضحا ، فرأى أن البيت أو المقطوعة تجىء تحت الاعتبارات الآتية « لفظ قاصر ومعنى جيد ، لفظ جيد ومعنى تافه ، لفظ قاصر ومعنى جيد ، لفظ جيد ومعنى قاصر » والحالة الأولى هى التى يطمح إليها الشاعر الحق ، وأما الحالات الثلاث الأخرى فهى معيبة فى ناحية، والأخيرة فى كلتا الناحيتين .

واستمر النقاد يرددون القول بهذه النظرية ، تلك التى أوجزها الجاحظ بأسلوبه الرائق فى أن المعانى « مطروحة فى الطريق يعرفها البدوى والحضرى والعربى والعجمى » ويبقى للشعراء الفضل فى كيفية صياغتها ، ولم يكن مفهوما من ذلك أن يتحول الشعر إلى ضرب من الصبغ ، أو جنس من التصوير ، ليصبح كله ماء ورنقا دون الأداء الكامل للمعانى التى هى ملكية مشاعة للشعراء جميعا ، ولم يفصل فى المعركة البلاغية فى التفريق أو التوفيق بين الشكل والمضمون ، أو اللفظ والمعنى إلا عبد القاهر حين اهتدى إلى مقياس فنى . يعتمد عليه فى التمييز بين أساليب الكلام ، رجوعا بذلك إلى الصيغة والتركيب ، أو المادة والمضمون معا فرفض الآراء التى فصلت بينهما ، وانفرد بإدراك العلاقة بينهما ، فيما سماه بالنظم

تارة وبالتأليف تارة أخرى ، ولم يرد بذلك إلا الصورة « إنك لا تجد سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه ، وساق نحوه تجده لا تبتغى له بدلا ولا تجد عنه حولا ، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه أو ما هو لحسن ملاءمته - وإن كان مطلوبا - بهذه المنزلة وفى هذه الصورة » (١) .

وترد مشكلة المحدثين وليدة تجديد عصرهم وما أباحه لهم من تحرر « أن تصوير الحياة العامة يحتاج إلى الألوان الكثيرة ، وربما دخل فيها أقبح الألوان ، فكان أحسن شىء لوقوعه على المناسبة بين الألوان الأخرى ، على أن المحدثين قد خالفوا العرب فى كثير من الشعر إلى ما هو أليق وأمس بأزمانهم ، ولكن ذلك إنما كان من تأثير العصور عليهم ضرورة ، ولم يتجاوزوا به التشبيه والأوصاف ، أما فنون الشعر فبقيت على ما تركها العرب إلا ما كان من التصرف القليل فى بعضها » (٢) .

ففى صور القدماء قد نقع مباشرة على الدلالة الشعورية التى تحملها دون تكلف فى الصنعة ، أو حاجة إلى التفسير والتأويل ، لأنها تعتمد على المباشرة من ناحية ، والحسية من ناحية ثانية ، أو الإيحاء ، المباشر الذى يستند أيضا إلى المحسوسات من ناحية ثالثة ، وكل هذا يسهل نقل الشعور الذى يسعى الشاعر إلى نقله معتمدا فى ذلك على خياله وإبداعه وقدراته الفنية ، ومن هنا لم يحفل شعرنا القديم « بالصورة الرامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب الشاعر إلا فى النادر . لكن هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة ، أى الصورة التى ترسم مشهدا أو موقفا نفسيا وصفا مباشرا ، وكذلك الصورة الخيالية التى تكسب المعنى خصوبة وامتلاء » (٣) .

لكن هذه الصورة التى تعد رامزة لم تتعد أيضا عنصر الوضوح والمباشرة فى الدلالة والسهولة فى الإيحاء وتوصيل المغزى الشعرى من التجربة ، وهو ما عرضنا

---

(١) أسرار البلاغة / ٧

(٢) مصطفى الرافعى . تاريخ آداب العرب : ٣/ ٧١

(٣) د . عز الدين إسماعيل . التفسير النفسى للأدب / ٩٢

له نماذج من خلال الاستطراد والتكرار فى الصورة عند مسلم ، وما وراءهما من رموز ودلالات نفسية ، دون اللجوء إلى التعقيد والغموض فى الصورة .

وقد توفر لمجموعة من شعرائنا القدامى من الملكة والطبع ثم البيان فى الإفصاح ما حقق لصورهم عنصر المباشرة فى إبراز إحساساتهم وخواطرهم التى لم تعد تحتاج إلى الكد الذهنى أو العمل العقلى لكى يتحذلق صاحبها فى إبداع الصورة ، بل كانت العبارات تواتيهم فى يسر لا يخل بتجويدهم فى اللغة ، ومحاولاتهم تنقيحها أثناء استخدامها فى رسم صورهم .

وفى مقابل النجاح الذى حققه الشعراء فى تصوير تجاربهم ، وتوصيلها إلى جمهور المتلقين ، لم يستطع النقاد أن يغوصوا فى أعماق الصور فى شكلها الكلى، خاصة منهم من اتخذ البيت أو البيتين - لا القصيدة - وحدة تصويرية، حيث راحوا يحكمون على الشعر عن طريق شرحه وتفسيره بوسائلهم الخاصة من لغة ومحسنات لفظية وبلاغة وفصاحة ونغم عروضى ، ولم يعيروا ما وراء الصور البيانية فى الشعر اهتماما كبيرا ، ربما لأنهم كانوا موجهين توجيها لغويا ، ظل النقد من خلاله يدور حول الأدب فى دائرة جزئية ، وربما يرجع ذلك إلى تنبههم إلى انعدام الوحدة التركيبية فى الشعر الذى وقع بين أيديهم ، فعمدوا إلى خير ما فى القصيدة وحكموا عليه ، ولم يستطيعوا أن يصدروا الحكم عليها ككل تصويرى بسبب ذلك التجانس المفقود بين موضوعاتها .

وذهبت مجموعة من النقاد مثل ابن قتيبة وغيره إلى تحليل أشعار المحدثين ، ومحاولة التعرف على خصائص صورهم ، وما بينها وبين القديم من تفاوت ، ودخل فى إطار هذه المجموعة كثير من الشعراء المحدثين أنفسهم ، وإن كان معظمهم قد اختلف فى آرائه مع اللغويين الذين زهدوا فى الشعر المحدث ، وفضلوا عليه القديم - فى مجمله - ولهذا يسجل للمحدثين فضلهم فى تحليل أشعارهم بما فيها من صور جديدة لم يسبقهم إليها القدماء ، ولكن هؤلاء بالغوا فى آرائهم حين ركز بعضهم على البديع الذى استبد بالشعراء ، وأخذت رسومه وأصوله تكثر وتتجدد ، وتتطرف أحيانا إلى حد التعقيد عند بعض شعرائه .

على أن قيمة البديع فى التصوير الشعرى - من وجهة نظر الشعراء المحدثين - لم تكن تتناقض - من حيث الجهد الفنى الذى يبذله الشاعر - مع ما ذهب إليه عبد القاهر فى نظرته البلاغية إلى التصوير الأدبى ، وغير صحيح أنه أهمل التصوير واهتم بالمعانى وحدها، ولكنه أهمل نوعا خاصا من التصوير هو ذلك الذى لا يكون بترتيب الألفاظ والتأليف بينها فى صورة يبتكرها الأديب ويهدف إلى أستخدامها فى توضيح المعانى ، وهو - لهذا السبب - قارن صياغة الكلام بصياغة المعادن النفيسة ، وقارن نسج الكلام بنسج الحرير ، نتيجة ما استقر فى ذهنه من فهم حول حسن الصياغة أو القصور فيها على غرار مقولته : « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى يقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما لو فضلنا خاتما بأن تكون فضة هذا أجود أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام ، وهذا قاطع فاعرفه »(١) .

وهكذا ظهر تياران نقديان فى مجال نقد الصورة ، ركز أحدهما على جودة الأداء الفنى فيها عن طريق حسن الاستخدام اللغوى والتصويرى ، وركز الآخر على التطرف فى حق ذلك الأداء الفنى إلى حد الإسراف فى البديع ، والتخلص - بذلك - من الطبيعة القديمة للتصوير ، مما أثر على المعنى ضعفًا حينا وغموضا أحيانا ، ولعل أصحاب هذه النظرة الأخيرة كانوا شعراء ، والسبب فى ذلك واضح إذ كان معظم النقاد قد برموا بالبديع ، وثاروا ضده ، لما فيه من الالتزام بالطباق والتجنيس والاستعارة التى تحجب المعنى ، وتوقع فى الغموض ، وكل هذه تعد عندهم عيوبا شعرية تنقض ما قصدوا إليه من تأكيد على محاولة الشاعر الإتيان

---

(١) دلائل الإعجاز / ١٨٤

بالعبارة الصحيحة التى تكشف عن المعانى، بعيدا عن البديع الذى يفسدها ، حين يؤدى إلى الغموض ، ويصبح فى حاجة إلى الاستنباط والشرح والإيضاح .

ولعل ارتباط النقد العربى بالشعر جعل من السهل أن يلمح الناقد أن الموسيقى اللفظية ضعيفة على وجه العموم فى شعر القدماء ، وذلك فى مقابل القعقعة اللفظية التى سيطرت بعد ذلك على شعراء البديع ، حين اهتموا بحلاوة الجرس الداخلى ، إلى جانب اهتمامهم بالصورة الشعرية الموروثة من تشابيه واستعارات وكنايات ، وإن كان التركيز على التشبيهات لدى القدماء أمرا يستوجب الوقوف لأن هذه التشبيهات « كان لها شأن هام جدا ، فهى من جهة تتسع حتى تصبح أوصافا بارعة تشكل الجمال الرئيسى للشعر العربى القديم ، وهى من جهة أخرى تتقلص حتى تصبح أوصافا أو نوعا من التشبيه المكثف ، وتكون نتيجة ذلك أن القوة الرئيسية للشعر تتجمع فى ناحية الموضوع وحدها تقريبا فى تصنيف موضوعات الكلام . إن استعمال الأوصاف يعطينا فكرة عامة عن الكثافة العظيمة فى تصوير الحياة » (١) .

وإذا كان القدماء قد سجلوا إعجابهم ببعض صور مسلم بن الوليد كما حدث فيما روى عن المأمون ونقاد بلاطه ، حين أعجبوا بصور له فى الغزل والرثاء والمدح والهجاء ، فإنهم لم يقفوا مكتوفى الأيدى أمام الجانب البديعى فى شعره ، وكأن البديع عندهم تعلق بكل فن مستحدث من فنون القول فى الشعر المحدث ، أو هو « ما أكثر فيه المحدثون من فنون التعبير ، وقد كان مدلول الكلمة أول الأمر غامضا ، ولكنه أخذ يتحدد شيئا فشيئا حتى ألف ابن المعتز كتابه (البديع) ، فحدد بذلك مدلوله الاصطلاحى الذى تردد فى كتب البلاغة والنقد من بعد ، وأول ما ظهر هذا اللفظ مستخدما فى النقد - بصفة عامة - عند الجاحظ فى البيان والتبيين حيث يجعل البديع مقصورا على العرب ، ويجعله سببا لتفوق لغتهم» (٢) .

وقد حكم عليه النقاد - أى مسلم - كما رأينا فجعلوه أول من تكلف البديع فى

---

(١) كراتشكوفسكى . دراسات فى تاريخ الأدب العربى / ١٣ - ١٤

(٢) د . محمد زغلول سلام . تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى ١ / ٢٦

شعره ، واستكثر منه، ورآه إسحاق الموصلى كما سبق أن عرضنا أيضا وقد مزج كلام البدويين بكلام الحضريين ، فضمنه المعانى اللطيفة ، وكساه الألفاظ الظريفة، فله جزالة البدويين ورقة الحضريين (١) واختار من صوره قوله يمدح داود بن يزيد المهلبى :

نَفْسِى فِدَاؤكَ « يَادَاودُ» إذْ عَلِقَتْ   أَيْدى الرَّدَى بِنَوَاصِى الضُمَّرِ القُودِ
تَجُودُ بِالنَّفْسِ إنْ ضَنَّ الجَوَادُ بِهَا   والجُودُ بِالنَّفْسِ أقْصَى غَايَةِ الجُودِ (٢)

وقوله :

دَلَّتْ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيَا وَصَدَّقَهَا   ما اسْتَرجَعَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أعْطَانِى
مَا كُنْتُ أدَّخِرُ الشَّكْوَى لِحَادِثَةٍ   حَتَّى ابْتَلَى الدَّهْرُ أسْرَارِى فَأشْكَانِى (٣)

وإن ظل واضحا فى نظرتهم النقدية فيما يتعلق بالبديع أزمة الفصل بين الشكل والمضمون تلك التى نتجت من خلال المفهوم الخاطئ لطبيعة العلاقة بينهما، إذ إن المضمون - فى الحقيقة - ليس هو الصورة العارية أو الهيكل العارى المجرد للمعنى، وليس الشكل - فى الحقيقة أيضا - قاصرا عند حد الزخرفة أو التنميق الشكلى ، أو الصورة الخيالية التى يصب فيها الشاعر معانيه ، فيلبسها بها ، فالشاعر فى هذه الحالة يقسم مفهوم التعبير الفنى إلى لحظتيه ، لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ، أعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير ، أعنى زخرفة التعبير .

فى ظل المفهوم الخاطئ للعلاقة بين الشكل والمضمون ، تكون وظيفة الصورة الشعرية هى الزخرفة والتنميق والتحلية ، أو التوكيد والتقوية ، ولكن الحقيقة أنه لا يوجد مضمون سابق أو شكل سابق ، وإنما « ينبع الشكل من داخل المضمون وينمو ويتطور ، وبالتالى فإننا لا نعرف المضمون إلا بعد أن يأخذ هذا الشكل بالذات ، وما دام الشكل ليس مفروضا من الخارج على المضمون ، إذن

---

(١) أحمد الاسكندرى . تاريخ آداب العربية فى العصر العباسى / ١٦٦ - ١٦٧
(٢) الديوان / ١٦١ ، ١٦٤   (٣) نفسه / ١٢٢

فليس هناك أى شكل يمكن أن يحل محله ، إن المضمون يخلق الشكل ، ويعد له ويتفاعل معه ، وبنفس الطريقة فإن الشكل يخلق المضمون ويعد له ويتفاعل معه » (١) .

وهذه القضية هى التى أغفلها النقد القديم إلى حد واضح ، فلم يقف القدماء على إدراك حقيقى لجوهر العلاقة بين الشكل والمضمون ، ولم يتسن لهم أن يتحققوا من طبيعة تفاعلهما و تداخلهما كنسيج عضوى واحد ، ومن هنا كانت أحكامهم على الصورة الشعرية من زاوية واحدة ، فيما يتعلق بالشكل والألفاظ، على هذا تفرعت بحوثهم فى أبواب البديع ، وضروب البيان .

أما فى النقد الحديث فالأمر مختلف من حيث تأمل جوانب من حقيقة علاقة الشكل والمضمون على غرار ما يكشفه - مثلا- قول چون ديوى : « لئن كان من الحق أن الصورة والمادة متصلتان فى العمل الفنى إلا أن هذا لا يعنى أنهما شىء واحد ، وإنما تشير هذه الحقيقة إلى أن الصورة والمادة لا تتمثلان فى العمل الفنى كشيئين متمايزين ، بل إن العمل الفنى هو عبارة عن مادة مشكلة ، ولكن المادة والصورة تصبحان متمايزتين بحق حينما يدخل التفكير أو التأمل العقلى كما هى الحال فى النقد أو الدراسة النظرية » (٢) .

ففى ضوء هذا المفهوم الحديث وما يشبهه لطبيعة العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون تبعد الصورة الشعرية عن أن تكون مجرد زينة أو زخرف ، لتحتل موقعها الحقيقى كوسيلة يعبر بها الشاعر عن تجربته المتميزة وشعوره المتفرد ، وانفعاله الخاص ، فالصورة هى « أساس البناء الشعرى كله ، لأنه بدونها لا يمكن للشاعر أن يكتشف عالمه الداخلى، بكل ما فيه من تعقيد وغموض ، فالشاعر يعبر عن حالات نفسية معقدة ، ومشاعر وانفعالات بالغة العمق ، ومن هنا فاللغة التصويرية المجازية بالنسبة له بديل من اللغة الحرفية الحقيقية بالنسبة للإنسان

---

(١) محمد عبد الهادى محمود . نظرية الصورة الشعرية عند شعراء الديوان / ٤٦ - ٤٧

(٢) الفن خبرة / ١٩٢

العادى الذى يعبر عن مشاعر سطحية وانفعالات نمطية عامة ، إذن فاللغة التصويرية المجازية بالنسبة للشاعر هى اللغة الحرفية الحقيقية ، لأنها وحدها تستطيع أن تعبر عن حالاته النفسية المعقدة ، وانفعالاته البالغة العمق »(١) .

زد على ذلك كله أن الشاعر - عن طريق الصورة - يستطيع أن يكشف أبعادا كثيرة لا تظهر بسهولة عن طريق استعمال اللغة المباشرة ، فهو يوظف لغة المجاز فى خدمة الأداء الفنى ، سواء أكان تعبيرا جماليا أم تصويرا لواقع اجتماعى معين ، أم امتدادا لشريحة من شرائح التجارب الإنسانية بمعناها الكلى الشامل.

من خلال هذا التصور للطبيعة النوعية لعلاقة الشكل والمضمون ، ومن التصور العام الذى شمل نظرة القدماء إلى أحدهما بمعزل عن قرينه ، يمكن الوقوف على العلل والأسباب التى دفعت ببعض أعلام نقدنا القديم إلى الحكم على مسلم - أحيانا كثيرة - من خلال بيت واحد ، أو بيتين ، أو أكثر من ذلك قليلا ، دون أن يقوم فى أذهانهم ضرورة النظرة الشاملة إلى الموقف الإنسانى العام أو الصورة الشعرية الكلية . بل جاء هذا الفصل المتعسف عندهم بين اللفظ والمعنى مبررا لموقفهم من بديع مسلم الذى اتهموه بإفساد الشعر ، حين أكثر منه ولم يصح لهم فى هذا المجال أن يقفوا وقفة موضوعية على ما أضفاه البديع - فى أحيان كثيرة أيضا - على صوره من زخرف جمالى ، وما جناه عليها - فى مواقع أخرى - من غموض وتعقيد وخفاء للمعانى وراء رنين الألفاظ .

ويبدو من المهم أيضا أن نقف هنا من خلال تأمل بعض صوره على رؤية جمهوره لها ، فمن الصور الشعرية التى رسمها ، وأعجب بها القدماء ما حدث به الأصفهانى فى رواية يهمنا منها سؤال الرشيد الذى وجهه إلى يزيد بن مزيد قائلا :

يا يزيد : من الذى قال فيك :

لاَ يَعْبَقُ الطِّيبُ خَديْهِ ومَفْرِقه   وَلاَ يُمَسِّحُ عَيْنَيْهِ مِنَ الكُحْلِ
قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا   فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ فِى كُلِّ مُرْتَحَل

---

(١) محمد عبد الهادى محمود . نظرية الصورة الشعرية / ٥١

فقال : لا أعرف يا أمير المؤمنين . فقال له هارون : أيقال فيك مثل هذا الشعر ولا تعرف قائله .... الخ (١) .

صحيح أن الحكم هنا لم يصدر عن ناقد متخصص ، ولكن أليست هذه هى طبيعة روح العصر فى نقد الشعر ؟ يحكم الرشيد على بيتين دون سائر أبيات القصيدة ، وحتى فى البيتين يبرز كل واحد منهما صورة جزئية تصل طرفيه بينما تنفصل الصورتان فيهما تماما !

وأكثر دقة من هذا الحكم ما قاله الرشيد فى إعجابه الصريح بصورة أخرى لمسلم حين قال ليزيد : يا يزيد ، من القائل فيك :

سَلَّ الخَلِيفَةُ سَيْفًا مِنْ بَنى مَطَرٍ   يَمْضِى فَيَخْتَرِقُ الأجْسَادَ والْهَامَا
كالدَّهْرِ لاَ يَنْثَنِى عَمَّنْ يَهُمُّ بِهِ   قَدْ أوْسَعَ النَّاسَ إنْعَامًا وإرْغَامًا

فقلت : والله ما أدرى . فقال لى الرشيد : يا سبحان الله ! أنت مقيم على أعرابيتك ، يقال فيك مثل هذا الشعر ولا تدرى من قائله ؟! (٢) .

إذ يبدو وجه النضج النسبى فى هذا الحكم معلقا بالصورة فى البيتين معا ، حيث ترابطت أطرافها ، وظهر وجه الإعجاب بها معلقا بأعرابيتها، ولكنها - أيضا - بدت صورة جزئية منتزعة من اللوحة الكبرى فى القصيدة كلها ، وإن كان لا يصح أن ننسى هنا أن اللوحة نفسها فيها من العيوب الكثير فيما يتعلق بتعدد الموضوعات .

وربما كان بعض الممدوحين أكثر ترويا فى إصدار الحكم على صورة مسلم ، خاصة حين ينتظر حتى يكتمل المشهد ليبدى رأيه ، من ذلك ما يروى عن داود ابن حاتم المهلبى من أنه : « كان يجلس للشعراء فى السنة مجلسا واحدا ، فيقصدونه لذلك اليوم، وينشدونه ، فوجه مسلم بن الوليد راويته بشعره الذى يقول فيه :

جَعَلْتَهُ حَيث تَرْتَابُ الرِّيَاحُ بِهِ   وَتَحْسُدُ الطَّيْرَ فِيهِ أضبع البيدِ

فقدم عليه يوم جلوسه للشعراء ، ولحقه بعقب خروجهم عنه ، فتقدم إلى الحاجب ، وقد حسر لثامه عن وجهه ثم قال له :

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٣٥   (٢) نفسه : ١٩ / ٣٦

استأذن لى على الأمير ... قال : قدمت على الأمير - أعزَّه اللَّه - بمدح يسمعه ، فيعلم به تقدمى على غيرى ممن امتدحه . فقال : هات فلما افتتح القصيدة وقال :

لاَ تَدْعُ بِى الشَّوقَ إنِّى غَيْر مَعْمُودِ نَهى النُّهى عَنْ هَوَى البِيضِ الرَعَادِيدِ

استوى جالسا وأطرق ، حتى أتى الرجل على آخر الشعر ، ثم رفع رأسه إليه ثم قال : أهذا شعرك ؟ قال : أعز الله الأمير ، قال : فى كم قلته يا فتى ؟ قال : فى أربعة أشهر ، أبقاك الله ، قال : لو قلته فى ثمانية أشهر لكنت محسنا »(١) .

فبين القصيد فى هذه الرواية ما يكشفه من روح التأنى التى سيطرت على الممدوح ، حتى تلقى العمل كاملا ، ويبدو أن هذا كان من طبيعته ، فهو لم يكن يعقد مجلسه للشعر إلا مرة فى السنة ، وحين تلقى المشهد الشعرى كاملا أصدر حكمه متسائلا حول طبيعة الصنعة الفنية فيه ، وما استغرقته من زمن ، فهى روح نقية أكثر أصالة من سابقتها التى تعلن الحكم لمجرد سماع بيت أو بيتين من الشعر .

وانتقالا من موقف الخلفاء الممدوحين من صور مسلم ، ننظر إليه من تلك النافذة التى رآه من خلالها معاصروه من النقاد ، فاعترفوا بأستاذيته لدعبل الخزاعى « كان مسلم بن الوليد أستاذ دعبل ، وعنه أخذ ومن بحره استقى ، وحدثنى دعبل أنه كان لايزال يقول الشعر ، فيعرضه على مسلم فيقول له : إياك أن يكون أول ما يظهر لك ساقطا فتعرف به ، ثم لو قلت أى شىء جيدا كان الأول أشهر عنك ، وكنت أبدا لا تزال تعير به ، حتى قلت أين الشباب وأيه سلكا ، فلما سمع هذه قال لى : أظهر الآن شعرك كيف شئت . (٢) .

ثم تمتد أستاذيته بعد ذلك إلى أبى تمام ،وقد عرضنا من قبل لتلمذته على فحول شعراء التراث القديم ، وتأثره ببعض معاصريه فى مجالسه معهم ، مما جعله أهلا بشغل جمهور المتلقين من ممدوحيه وناقديه ، فصدرت أحكامهم على شعره مرددة الصدى الطبيعى للنقد العربى آنذاك .

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٤٤

(٢) الأغانى : ١٩ / ٥١

وما أكثر دلالة ملاحاته لأبى نواس على هذه النظرة الجزئية ، حين كانا يتباريان من خلال البيت الواحد ، أو البيتين ، لا من خلال الصورة الكلية التى بهتت معالمها فى القصيدة القديمة . من ذلك ما يروى عن الفضل بن يحيى وقد دخل مسلم عليه يوما ، فجلس الشعراء ،فمدحوه ، وأثابهم ، ونظر فى حوائج الناس فقضاها ، وتفرق الناس عنه ، وجلس للشرب ، ومسلم غير حاضر لذلك ، وإنما بلغه حين انقضى المجلس ، فجاءه فأدخل إليه ، فاستأذن فى الإنشاد فأذن له فأنشده قوله فيه :

أَتَتْكَ المَطَايَا تَهْتَدِى بِمَطِيَّةٍ   عَلَيْهَا فَتىً كَالنَّصْلِ مُؤْنِسُهُ النَّصْلُ

ليقول فيها :

وَرَدْتُ رُوَاقَ الفَضْلِ آمُلُ فَضْلَهُ   فَحَط الثَّنَاءَ الجَزْلَ نَائِلُه الجَزْلُ
فَتى تَرْتَعِى الآمَالُ مُزْنَةَ جُودِهِ   إذَا كَانَ مَرْعَاهَا الأمَانِىُّ والمَطْلُ
تُسَاقِطُ يُمْنَاهُ النَّدىَ وَشِمَالُه   ردَى وَعُيُونُ القَوْلِ مَنْطِقُهُ الفَصْلُ
ألَحَّ عَلَى الأيَّامِ يَفْرِى خُطُوبَهَا   عَلَى مَنْهَجٍ ألفَى أبَاهُ بِهِ قَبْلُ
أنَافَ بِهِ العَلْيَاءَ « يَحْيَى » « وَخَالِد»   فَلَيْسَ لَهُ مِثْلٌ وَلاَ لهُمَا مِثْلُ
فُرُوع أصَابَتْ مَغْرِسًا مُتَمَكِّنًا   وَأصْلا فَطَابَتْ حَيْثُ وجَّهَهَا الأصْلُ
بِكَفِّ « أبِى العَبَاسِ » يُسْتَمطَرُ الغِنَى   وَتُسْتَنْزَلُ النُّعْمَى وَيُسْتَرْعَفُ النَّصْلُ

قال : فطرب الفضل طربا شديدا ، وأمر بأن تعد الأبيات فعدت فكانت ثمانين بيتا فأمر له بثمانين ألف درهم » (١) .

وحتى مقياس العطاء عند الممدوح هنا يرتبط بعدد الأبيات التى نظمها فيه الشاعر ، ولا شىء سوى ذلك ، فلم تكن الصورة الجميلة التى رسمها له هى المعيار ، ولكنها وحدة البيت ، ولم يكن الخلفاء فى ذلك بعيدين عن روح النقاد الذين بثوا أحكامهم من هذا المنطلق الجزئى المحدود .

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٥٩

وكما حدث فى معالجته للصورة حين نافس أبا نواس ، صنع فى هجائه لابن قنبر فى مسجد الرصافة فى يوم جمعة ، وكان كل واحد منهما بإزاء صاحبه ، وكانا يتهاجيان فبدأ مسلم فقال :

أَنَا النَّارُ فِى أحـجَارِهَا مُسْتَكِنَّةً فَإنْ كُنْت مِمَّنْ يَقْدَحِ النَّارَ فَاقْدَحِ

فأجابه ابن قنبر قائلا :

قَدْ كُنْتَ تَهْوَى وَمَا قَيْسِى بِمُوتَرَةٍ فَكَيْفَ ظَنُّكَ بِى والقَّوْسُ فِى الوَتَرِ

قال : فوثب إليه مسلم وتواخزا وتواثبا ، وحجز الناس بينهما فتفرقا »(١) .

وكذا كان شأن بيت الشعر فى إشعال نار العداوة بين الشعراء ، كما أشعلها بينهم وبين النقاد ، وكما كان سببا - أيضا - فى جلب العطاء إلى فريق منهم .

وبذا يبدو بيت الشعر الواحد وقد لعب دوره فى النقد العربى القديم عند الشاعر ، والناقد ، والممدوح ، وجمهور المتلقين على السواء ، فهل نطمح من مجتمع هذه ثقافته أن يترك لنا نقدا شاملا للصورة الفنية فى القصيدة كلها ، فإذا ما أضفنا إلى ذلك انعدام الوحدة العضوية الموضوعية فى القصيدة - فى معظم الأحوال - تبينت لنا مبررات موقف الخلفاء والنقاد من صور مسلم بن الوليد ، وحكمهم عليه من خلال البيت أو البيتين ، وقد سبق أن عرضنا موقف عبد الله بن المعتز الناقد فى حكمه على بعض صور مسلم أيضا من نفس المنظور .

وهكذا لم يكن الفصل بين القضايا النقدية واضحا لدى القدماء ، فجاءت أحكامهم مجافية للصواب فى كثير منها ، وفى بعضها ظهر التعسف ، بما يمكن رده إلى ذلك الموقف الجزئى من الصورة الفنية ، ومن كل هذا يخرج مسلم بن الوليد ، شاعرا حاول التجديد فأسرف على نفسه ، خاصة حين ألح على زخرفة قصائده فى جل أبياتها ، متخذا من البديع أداة لهذا الزخرف ، يضفى منه على صوره ، فنجح فى كثير منها وفشل فى القليل النادر .

* * *

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٦١ - ٦٢ .

(جـ) بين مقومات الأصالة ومزالق الزيف

الشاعر يعرف كيف يعيش فى عالمه ، وكيف يتفاعل معه ، أى أنه يجد الحياة الخيرة فى المكان الذى توجد فيه فعلا ، أو - على الأقل - يتخيلها ثم يبحث عنها ، ولا يقتصر تصوره الذهنى على ما هو واقع فحسب ، بل يستطيع بخياله أن يخلق عوالم ليست قائمة أساسا ، وهذا لا يعنى أن يكون الشاعر موهوما أو مخدوعا - بالضرورة - لأنه يختلف عن الإنسان العادى فى أنه يمتلك من الحس والبصيرة ما يبرر وقفته من تصور عالم جديد حسنا كان ام غير ذلك ، وهو يتصور إمكانية الانتقال إلى هذا العالم ، لأنه يبوح فيه بكل معاناته وآماله ومكابداته الإنسانية . وإذا صح هذا الموقف حق للشاعر أن لا يتهم بالزيف الشعورى ، أو الفنى لمجرد خروجه فى تصوره عن عوالم الواقع إلى عوالم أخرى خلقها بخياله ، حين لمس فيها جنته التى يرنو إليها .

فالصدق الفنى من أهم الشروط التى يجب توافرها فى الشعر ، وإلا دل الشاعر على أنه متكلف ، لا يصدر عن شعور صادق ، وانحطت لذلك قيمة شعره ، ويتحقق هذا الصدق باتفاق الجو الشعورى والجو التعبيرى ، فالصور التى يرسمها الشاعر تعكس حقيقة مشاعره ، وتكشف - فى نفس الوقت - عن أبعاد مقدرته الفنية . ومن هنا لا يقف الشاعر عند حد المعانى المعجمية للكلمات ، بل يحسن أن يستخدم ما وراءها من إيحاءات ، ويفرغ ما هى مشحونة به من طاقات تعبيرية ، لعله يكشف من خلالها عن حقيقة الجو النفسى أو ما يطابقه ، وينسحب هذا أيضا على الصور التى يرسمها الشاعر ، والتى يفترض ضرورة انسجامها وتوافقها مع هذا الجو النفسى ، أو حتى ارتباطها بالواقع الاجتماعى الذى يعيه بالفعل ، أو يتخيل كيف يعيه ، وكيف يكون ، وهو فى حالة التخيل هذه يعمد - غالبا - إلى التجسيد أو التشخيص فى التصوير ، ويكاد يتخذ من عناصر الواقع معادلاً موضوعيا يبرز عاطفته ، ويعمقها من خلاله .

هذه كلها مسائل ترتبط بمسألة الصدق الفنى للشاعر ، وإن ظل الحكم بهذا الصدق لا يحتمل صفة الإطلاق ، فإذا ما انطبق على شاعر ما ظهر ذلك فى صور معينة عنده ، لأنه الشاعر يتفاوت - عاطفيا وانفعاليا - فى مواقفه المختلفة تبعا لمدى تقمصه الحقيقى للتجربة ، أو افتعاله المزيف لها ، دون تأثر بأبعادها وحقائق مشهدها الواقعى أو الانفعالى .

فالمقصود - إذن - بالصدق الفنى من هذا المنظور النقدى هو مدى صدق الشاعر فى التعبير عن ذاته ، وبيئته وواقع حياته ، وتجاربه التى خاضها ، وحضارة العصر الذى يعيش فيه ، مع احتفاظه بحقه فى المبالغة فى تصوير هذه المسائل ، على ألا تكون ممجوجة أو مكروهة أو منافية للعقل .

ويجب أن يؤخذ فى الاعتبار أن هذا الصدق لا يرتبط بحرفية التعبير عن الحياة بكل جزئياتها ، بقدر ما يعنى صدق الشاعر فى تجاوبه مع عصره ، وما يتردد فى بيئته ، وفى مثل هذا الموقف نجد حديثا عميقا حول معنى الصدق فى الأدب : « إننا نعنى أن يصدق الأديب فى التعبير عن عاطفته التى أحس بها فعلا ، وإعلان عقيدته التى اعتقدها ، ولسنا نعنى به أن يكون نقلا حرفيا للواقع الخارجى فى كل حذافيره .. فنحن نطلق الصدق فى الأدب ، لأننا نريد من الأدب أن يكون تصويرا أمينا لحقيقة عاطفة الإنسان نحو الوجود ، وسلوكه الحقيقى فى تجارب حياته المختلفة ، والصدق الذى نريده من الأديب دائما أن يقول بلسانه حقيقة ما فى قلبه ، فإن قالها فهو صادق بمعنى الصدق الأدبى ، وإن خالف كلامه الواقع فى بعض الأشياء ، وإن لم يقلها فهو كاذب بمعنى الكذب الأدبى ، ولا ينفع له أن يطابق كلامه واقع الحال مطابقة تامة » (١) .

فالشاعر يعمد إلى معالجة الصياغة الفنية وإلى إبراز قسمات الجمال الفنى، دون أن يقف بذلك عند حد تصوير الحقائق كما هى فى واقعها الخارجى العادى بل إنه يصورها كما يراها ، وكما يحسها ، على ذلك يجب عليه أن يحقق صدق صورته من خلال علاقة أدبه بالحياة الإنسانية بكل معانيها الباطنة ، ولهذا يحتاج إلى

---

(١) د . محمد النويهى . وظيفة الأدب / ٤٨

الخيال الذى يخلصه من قيود الحياة الخارجية وأعرافها فهو يعرض « البواعث الحيوية المألوفة فى صورة جديدة ، طبقا لما يوحى به الفن وتقتضيه أصوله ، ويبرز صورا من الحياة ، ومن الشخصيات والأخلاق والعادات فى مظاهر جديدة ، ولكنها لا تعدو حدود القوانين الحيوية الحقيقية . أما ذلك النوع الذى ينحرف عن قوانين الحياة فإنه يكون واهى الأساس ، على الرغم مما ينال من إعجاب وقتى ، ولا يلبث أن يظهر ما فيه من انحراف »(١) .

وينتقل معيار القيمة الحقيقية فى العمل من مجال العالم الخارجى فى شكله الموضوعى الواقعى إلى هذا العالم ذاته ، حيث يخلع عليه الشاعر من عواطفه وانفعالاته ، فيجعل عمله يشق طريقه وسط زحمة المواقف ، ليختار منها شريحة أو موقفا له دلالته ، وله وضوحه وتلاؤمه مع نوعية تجربته ، وعلى هذا يتحرر الشاعر من فكرة الصدق العملى أو الأخلاقى إلى فكرة الصدق الفنى ، الذى يرتبط بمدى توافق ذاته وانسجامها مع موضوعه ، إنه الصدق الفنى الذى « ينبع من منطق العمل الأدبى أو من موضوعيته بكل أبعادها ، وتفصيلاتها ، ولعل ناقدنا القديم كان يعنيه عندما صرح بأن « أعذب الشعر أكذبه » يريد أن يقول أن الشاعر الصادق هو الذى يضحى بعواطفه الشخصية ، ويمحو ذاته بكل أخلاقياته أمام من ينشد له ، وبذلك الصدق الفنى نقبل ما قد يكون من مبالغات ، فيما اختلجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد ، أو فى بعض المواقف ما دام لا يدل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة »(٢) .

وعلى النقيض من هذا الاتجاه ذهب أصحاب التصور الشعرى ، الذى يتسم بالأصالة ، إلى الحقائق ، لا فى شكلها الواقعى ، أو مظاهرها الخارجية ، ولكن فيما يكمن فيها من المعانى والإيحاءات المختلفة ، ولهذا حرصوا على التصوير الذى يبرزون من خلاله خفايا المعانى والتجارب التى تستغل الحقائق فى تعبيريتها عن واقعها ، وواقع الحياة ذاتها ، وهم حين يحسون عقبات أمامهم يلجأون إلى الخيال

---

(١) د. عبد الحميد حسن . الأصول الفنية / ١٤٠

(٢) د. أحمد كمال زكى . النقد الأدبى الحديث / ٥١

ليخلصهم من قيود الحياة الخارجية ، مما يمكنهم من إبراز المعانى بألوانها المختلفة ، فيغيرون من أوضاعها وأشكالها ، ويعيدون فى صياغتها ، كل ذلك ليتمكنوا من رسم المناظر التى يبغون تصويرها تعبيرا عن تجاربهم ، وتأكيدا لقدراتهم الإبداعية التى تمتد من ميدان الفن إلى ميدان الذات الشعورية ، ومواقفها الاجتماعية وخلجاتها النفسية .

فإذا كان الأدب فرعا من فروع النشاط الإنسانى ، يعتمد حاضره على ماضيه. فإن الصورة ، وهى لبنة أساسية يعتمد عليها البناء الفنى للعمل الشعرى ، لا يمكن أن تنشأ من فراغ ، بل لابد لها من أن تعتمد على حاضر الشاعر وماضيه وذكرياته ، ثم على صنعته الفنية التى يدخل ضمن حدودها حقه فى استلهام التراث الذى تركه له أسلافه ، ومع كل هذا تحتفظ الصورة بكيانها الخاص الذى يميزها ويربطها بصاحبها ، ويعمق صلتها بالتجربة التى تعبر عنها . ولا يعنى تشابه صورة مع غيرها عند القدماء ضرورة كونها مزيفة ، فربما كان هذا التشابه « حيا يعطى للجزء استقلاله وحريته ، وإن ظل له ارتباطه بالشكل وسياقه العام ، وما السياق فى الأدب إلا النظام الذى يطوى فى تقاليده ، فلابد أن يعرف الأديب هذا النظام وتلك التقاليد ، ويحسها إحساسا دقيقا ، وهو إحساس لا يصح أن ينتهى إلى إلغاء شخصيته ، وإنما هو إحساس ينمى هذه الشخصية حتى تثبت وجودها ، فلها كيانها المستقل الخاص ، كيان لا ينتهى إلى التقليد والمعيشة فى حدود القديم ، وإنما ينتهى إلى الابتكار والمعيشة فى حدود الجديد فهو جديد تضرب جذوره فى أعماق الماضى ، ولكنه يأتينا بثمر شهى » (١) .

وعلى هذا يصبح من حق الشاعر – بل من الضرورى له – أن يقرأ ما نظمه الشعراء السابقون عليه ، وله أن يعيه ، وعليه ألا يتوهم أن ذلك يلغى شخصيته ، أو يؤثر على أصالة عمله الفنى فى ارتباطه بتجربته التى ربما ربطها بتجارب الآخرين خيط إنسانى رفيع ، ثم إنه من الطبيعى بالنسبة له أن « يطلع على » ما أحدثت الإنسانية قبله فى فنه ، ثم تتجمع فى نفسه العزيمة لكى يأتى بما لم يأت به

---

(١) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى / ١٧٦

الأولون، وكيف يأتى بالجديد الخالص إن لم يعرف القديم ؟ إنه يعرفه لا ليمحو به وجوده الخاص وإنما ليبدأ من عنده . فالقديم بالقياس إلى الأديب نقطة بدء وليس نهاية ولا خاتمة ، نقطة بدء يرى فيها كيف تجددت الحياة الإنسانية على ألسنة الأدباء ، وكيف ظلت تتجدد من زمن إلى زمن فى نماذج رفيعة خلقها وسواها أدباء كثيرون أقاموها كالأعلام المنصوبة فى طريق طويل . وعليه أن يضع علمه بجانب أعلامهم ليهتدى به الناس فى حياتهم البشرية المديدة بل ليفيئوا إليه ، والمهم أن يعرف كيف يقيم علمه ، وكيف يحفظ له البقاء »(١) .

وهكذا لاحظ الدكتور شوقى ضيف أ لجوء الشاعر إلى الصورة التراثية لا يعد نقصا فى عمله ، ولا هو يلغى حقه فى الأصالة ، تلك التى تزداد وضوحا حين ينجح فى تعديل العناصر القديمة ، فيجعلنا نراها من زاوية جديدة ، تظهر فيها ذاته وقدراته ، دون أن يلجأ فى كل ذلك إلى التلفيق أو المحاكاة المرآوية الحرفية للأصل الذى يأخذ عنه .

وهنا يأتى السؤال عن مدى إدراك نقادنا القدامى لمسألة الصدق الفنى ، وهل كان واضحا عندهم بنفس المفهوم الموجود لدينا الآن فى النقد الحديث ؟ ويبدو فى الحقيقة أنهم حاموا حوله ، وأشار بعضهم إليه إشارات سريعة خاطفة ، ويقول ابن رشيق : « وكانت دوابهم - أى القدماء - الإبل لكثرتها وعدم وجود غيرها، وتصبرها على التعب ، وقلة الماء والعلف ، فلهذا أيضا خصوها بالذكر دون غيرها، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب ، فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون»(٢) .

فهو يرمى إلى بيان حالة الشعراء القدماء الذين تحقق لهم الصدق الفنى والأصالة فى التصوير الأدبى . فلم يكذبوا ، ولم يصفوا ما هو غير قائم بينهم - على حد تصوره - كما صنع بعض المحدثين من شعراء العصر العباسى ، وهذا المعنى قريب من مفهوم الصدق الفنى ، وإن كان لا يتعرض لكل ما يحيط به من مشاكل خاصة بالصورة التراثية ، وكيف استفاد الشاعر منها ، ولعل هذا هو ما حدا

---

(١) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى / ١٨٧

(٢) العمدة : ١/ ١٩٩

بالدكتور هدارة إلى القول بأن النقاد العرب « لم يفهموا الأصالة الفنية على حقيقتها ، كما أنهم لم يدركوا مفهوم التقليد من وجهة نظر الفن الجميل ، فلم يكونوا مضطرين قط إلى وضع اصطلاحين للابتداع أحدهما خاص بالمعنى ، والآخر خاص باللفظ ، لأن المعول عليه فى الفن جمال الإخراج ، إذ يتوقف عليه الإحساس بجمال النموذج الفنى ولأن الابداع المطلق شىء لا وجود له بل إن غاية الابداع هى إخراج الفكرة فى معرض جديد ، بعد أن يضفى عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته »⁽¹⁾ . فكأن المسألة تحولت عندهم إلى نوع من الحجاج المنطقى القائم على مناصرة أحد اثنين : اللفظ أو المعنى ، حيث راح أنصار كل اتجاه يؤكدون موقفهم دون الوقوف على مبررات الأصالة أو الزيف فى أى منهما ، إذ كانت نظرتهم -غالبا- جزئية فى هذا المجال.

ويظل من حق الأديب أن يتصف بالصدق إذا ما توفرت له بعض الشروط التى ترتبط بعاطفته أولا ، دون ادعاء ، وكذلك عقيدته أو اتجاهه الحقيقى فى الموضوع الذى يعالجه ، وفى كلا الأمرين تتدخل مشاعره وتبرز أحاسيسه ، لتعطى للصورة قيمة التعبير الذاتى ، وهو فى كل ذلك لا يكسر قوانين الحياة ولا يحطم نواميس الكون ، ولا يلزم الآخرين بسلوكه الشخصى ، ولكنه يضفى من ذاته على هذه النواميس ما يجعلها أكثر قابلية للفهم ، ويجعل الآخرين أقرب إلى عواطفه التى تزداد جلاء وقربا وحيوية .

فالشاعر يثير فى تجربته مشاعر المتلقين ، خاصة حين يعرض الحالة النفسية التى يمر بها ، وهو يستغل فى ذلك الصور والصياغة بما يتلاءم مع قوة انفعاله وثورة شعوره ، مما يسهل له إنتاج صور فنية لها قيمتها ، وقبل هذا التصوير يكون الشاعر فى حاجة إلى فترة من الهدوء تختمر فيها أفكاره ، وتمتزج بها عواطفه فيؤلف من كليهما ، ومن تأمله فى عالمه ما يعبر به عن الكل الشامل ، ويصبح تعبيره الفنى أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر ، بما يجعله يلجأ إلى التعبير المباشر ، أو نقل الصورة التقليدية ، مما قد يجور على أصالته ،

---

(١) مشكلة السرقات / ٢٧٣

فلابد من محاولة الشاعر السيطرة على حالته الفنية ، وإخضاعها لعمله الذى يبرز من خلاله الإحساس والذوق الفنى إلى جانب الجهد والإبداع وصدق العزم على مراوضة المعانى وصياغة الصور التى يرسل بها مشاعره .

فالمشاعر والأفكار تصل إلى المتلقى عن طريق الصورة وإيحاءاتها وموسيقاها ، وهذا التركيز على الإيحاء - من جانب الشاعر - له قيمته فى عالم الفن ، فهو يتخلص من التصريح المباشر للأفكار المجردة ، أو المبالغة فى وصفها، وتبلغ وظيفة الإيحاء ذروتها فى كشف حقائق التجربة - بكل دقائقها - فتصبح غاية فى التخصيص والذاتية من حيث مصدرها ، لكنها تتسع فى أدائها ، فتشمل الواقع الإنسانى الذى يحس الشاعر أنه جزء منه ، يشعر به ويتجاوب معه .

« فالصورة الفنية تقوم فى الشعر بدور الإقناع والتبرير النفسى ، وهو ما يقابل الإقناع الفنى بعرض الحالات والمواقف ، وتبريرها موضوعيا فى القصص والمسرحيات التى هى بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقتها الفنية الخاصة» (١) .

فللجانب الذاتى وزنه فى تأكيد أصالة الشاعر ، وهذا لا يعنى ضرورة محاولاته ، أن يخالف ما تواضع عليه الآخرون ، بل له ذلك ، وعليه تحقيق الصدق الذاتى أو الاقتراب منه باعتباره أحد شطرى الأصالة ، وهو ما يكمله بشطرها الآخر المتمثل فى الصدق الفنى حين يخلص إلى ذات نفسه ، وما يثير مشاعره من ظروف الواقع ، دون أن يقف - فقط - عند تلمس ما قاله سابقوه من عبارات تقليدية ، أو صور مستهلكة موروثة ، لم تعد لها الحيوية التى يمكن أن تعطيها ذاته ، أو تعكسها حياته وبيئته الخاصة ، وإلا صار الموروث الفنى عند هذا المستوى عائقا أمام الشاعر عن تحقيق ذاته ، وهذا غير مقبول فى عالم الفن والنقد .

فالأصالة فى النقد الأدبى عموما تقوم على الذاتية كعنصر أساس فى الخلق الفنى، أو الابتكار أو الاختراع أو الإبداع فى الصورة التى هى مادة الأدب ، تستقى من قديمه وحديثه ، كما تستقى من مجرى الحياة وظواهرها ما يختاره الأديب

---

(١) د. محمد غنيمى هلال . الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية . م . المجلة ع ٣١ يولية ١٩٥٩/ ٨٨

ويسلط عليه من واقعه النفسى والعقلى ، ففيها الأحاسيس والمشاعر المألوفة التى تعيش فى نفوس البشر ، وتكشف عن خفاياهم ، وعلى هذا يصبح الأدب تجارب مستمرة لا ينفصم حاضرها من ماضيها ، تجارب يزيح فيها الأدباء حجاب الغموض عن أحاسيسهم وأحاسيسنا ، وهى لا تتضح معالمها وقسماتها إلا إذا كانت تجارب أصيلة أدبيا أصيلا قد ثم تكونه ونضج نضجا حقيقيا » (١) .

من هنا يأتى مقياس التفوق للشاعر مرتبطا بقوة مشاعره وعمقها أولا ، ثم بمدى قدرته بعد ذلك على التحكم فى هذه المشاعر والسيطرة عليها دون أن يتركها تجمح به فيه عالم الخيال المحموم الجامع ، فتحرمه من حقه فى الارتباط بالواقع كطرف من أطراف الصورة ، فبقدر رفعة شعوره وسموه وسيطرته عليه بقدر ما يمكن أن يدرج فى عداد الشعراء العظماء الذين يتخلصون من الافتعال فى التجارب، وبالتالى يتخلص من تفاهة التجربة وجمود الإحساس وبرود العاطفة .

ذلك أن الأصالة الحقيقية تستلزم ماضى الشاعر كما تستلزم حاضره وذاته وموضوعه وهو فى كل ذلك يلجأ إلى التصوير الذى يزداد فاعلية ، ويزيد التجربة خصوبة ، دون أن يضطر صاحبه إلى الغموض ، وهذا المبدأ يقرره رتشاردز فى قوله: « فمن الناس من يعترفون بأنهم لم يجربوا أية صورة أبدًا ، ومع ذلك فلهم أحكام سديدة فى الفن ، على حين لو صحت الفكرة الشائعة التى تقول بأن وضوح الصور هو أهم جزء فى التجربة الفنية لعجز هؤلاء الناس عن معاناة التجارب الفنية ، إن ما تغفله هذه الفكرة هو أن هناك شيئا ما يحل محل الصور الواضحة عند هؤلاء الناس ، وإن غياب الصور التمثيلية أى التى تحاكى الموضوعات لا أهمية له ، طالما كان الشئ الذى يحل محل هذه الصور فعّالا لا يفى بالغرض ، ولكى يكون فعالا لا يتحتم عليه أن يتضمن السيطرة على الاستجابات الانفعالية والفكرية » (٢) .

فالمسألة فى أساسها - إذن - أن يكون الشاعر صادق التجربة ، مشبوب العاطفة قوى الانفعال ، ينظم صوره بكل مشاعره وإحساساته وانفعالاته وأعصابه

---

(١) د. شوقى ضيف . فى النقد النقد الأدبى / ١٨٣

(٢) ريتشاردز . مبادئ النقد الأدبى / ١٧٣

«فهو يتذكر طعم الخمر ويتمثله فى حلقة تمثلا قويا عظيم الحساسية ، فتأتى ألفاظه الأولى منسجمة مع انفعاله انسجاما طبيعيا رائع الصدق ، وتنساق إلى لسانه الحروف والحركات التى تجاوب بخصائصها الصوتية ظلال أفكاره ونبرات عاطفته ، لكنه بالإضافة إلى هذه الموهبة الطبيعية التى تميز الشاعرية الصادقة من غير الصادقة ، فنان ذواقة ذو دربة وخبرة وبصيرة فنية ، فهو حين يعيد النظر فى شعره يرى مدى توفيقه فى أداء مضمونه ، ويجب أن يزيده تجويداً وإتقانا ، فيغير من بعض الألفاظ ، ويعدل من بعض التراكيب . وليس غرضه فى هذا مجرد التحلية والتزويق ، بل هدفه أن يزيد أداءه اللفظى دقة انسجام مع المضمون الذى أراد تأديته مجتهدا فى إبلاغ أدائه حد الكمال التصويرى الذى يستطيعه » (١) .

ولا يبعد مستوى الشاعر بعدا جذريا عن مستوى جمهوره إلا فى طريقته التعبيرية أو التصويرية ، وتخليه عن المباشرة ، وعلى هذا تتحدد أصالة الشاعر الكبير بمدى نجاحه فى نقل التجربة إلى الغير عن طريق استخدامه للوسائل المختلفة للصياغة المألوفة ، حيث يكشف من خلالها عن العادات المألوفة فى جانب من الأدب ، موضحا ما بينه وبين الحياة من علاقات يصبح الأدب من خلالها مرآة للجماعة إلى جانب أنه أصلا تعبير عن الذات ، فهو يكمل صورة الهيئة الاجتماعية كما صور الهيئة الفردية بكل ما ينتابها من حسرة وقلق وأمل وطموح .

ويبدو طبيعيا فى الشعر العربى عند الشعراء العباسيين بخاصة ، نظرا لما غلب عليه من طابع الذاتية والتقليد معا ، أن تظهر ضرورة تطبيق فكرة الأصالة بشموليتها كل النواحى التى سبق ذكرها من التراث والحاضر فتتعدد العناصر تحت مجهر الشاعر ، وتتبدى مادتها بين يديه ، ليصبح من واجبه بعد ذلك أن يسيطر عليها جميعا ، وأن يطويها إلى ماضيه ، سواء من قبيل الذكريات أو إعمال الخيال فى محاولة استعادة صورتها ، كما تشد بروابط وثيقة إلى الحاضر الذى يتسرب إليها شاملا واقعه الاجتماعى والنفسى ، أو ذاته المثقفة فى موقفها من الشعراء الذين سبقوه فى نفس المضمار .

---

(١) د. محمد النويهى . الشعر الجاهلى / ٩٦ - ٩٧

ومن كل هذا تأتى صوره وقد صيغت جماليا إما فى شكل تقليدى مكرر يمكن أن يدخل فى باب السرقات ، فيحاسب عليه صاحبه ، وإنما فى صياغة جديدة تتمتع بالحيوية والفاعلية والأصالة .

ولهذا فإن شخصية الشاعر لا تتمحى فى مثل هذا التصوير الجديد ، بل تصبح لكل شاعر خاصيته التى تميزه ، وإن كان مجال هذا التميز والظهور يقتصر على الأغراض الشعرية التى تنبع من ذات الشاعر ، والتى يجعلها الدكتور طه حسين داخلة فى مجالات محددة ، فيجعل شخصية الشاعر تبدو « ناصعة جلية كل الجلاء فى فنون الهزل واللعب ، بحيث يشعر بها ، ويمسها الناقد ، وغير الناقد بل أزعم أن من اليسير أن تضيف مدح أبى نواس أو فخره إلى غيره أبى نواس من الشعراء المجيدين . وأن تضيف إلى أبى نواس من مدح مسلم ووصفه وفخره دون أن يكون خطؤك عظيما من الوجهة الفنية ، لأن هنالك مثالا أعلى من الإجادة والتقان ، قد وضعه الشعراء أمامهم فهم يحتذونه ويتأثرونه ، وهذا المثل الأعلى إنما هو أسلوب القدماء من الجاهليين والإسلاميين ، فإذا أحسنوا تأثر هذا الأسلوب وتقليده فهم راضون » (١) .

فلم يكن الخضوع لنمطية الشعر الجاهلى ، أو التأثر به عائقا أمام الأصالة والجدة والصدق الفنى إذا ما ملك الشاعر القدرة على خلق الصور ، ووظفها للتعبير عن إحساسه وواقعه معًا .

والشاعر يتعامل مع موضوعات يستطيع أن يشكلها كيفما شاء فى قوالبه الفنية ، كاشفا بذلك عن كل تفاصيلها سواء فى الصور أو المعانى . صحيح أنه حين يعالج موضوعا سبق إليه ، قد لا يستطيع تحقيق « التجويد الفنى » وإنما يصبح واقعه بالنسبة إليه أقرب إلى تحقيق هذا التجويد ، حيث تفتح أمامه مجالات المهارة فى الصياغة ، فى نفس الوقت الذى يعمق فيه تجربته الإنسانية فتزيد قيمة الأصالة فى معاناته الشعورية .

---

(١) د. طه حسين . حديث الأربعاء : ٢ / ١٥٢

ومع افتراض صحة هذه الفرضية يمكن للشاعر أن يجيد فى تصوير موضوع سبق إليه ، خاصة إذا كانت ثمة صلة إنسانية تمنح هذا الموضوح صفة الشمول أو الاتصال بأعماق التجارب الإنسانية الممتدة عبر الأزمان والأجيال . ففى مثل هذه المواقف الإنسانية الشاملة لا يحس الشاعر أنه مقيد إلا إذا شغل نفسه بكل التفاصيل والجزئيات التى أتى عليها السابقون .

لقد ذهب الآمدى - مثلا - إلى أن السرقة لا تكون إلا فى البديع المخترع ، وأنه لا سرقة فى العام المشترك من المعانى المباحة الشائعة ، وهذا الاتجاه قريب منه نماذج كثيرة سبق أن عرضناها من الصور التى أخذها الشاعر وأجاد فى إعادة تصويرها ، وإن كان الآمدى كما يقول الدكتور محمد مندور « لم يحاول أن يضع مقاييس دقيقة ، ومنهجه فى هذه المسائل هو منهجه فى غيرها ، أعنى منهجا موضوعيا ، إذ لكل حالة حكمها ، والأمر عنده لا يعدو من الناحية النظرية حدود التوجيه العام . ونحن إذا نظرنا فى طبيعة ما يسميه بالعام المشترك لم نستطع أن نطمئن إلى المقياس المجمل لأنه إلى جانب العام المشترك نجد شيئين قد فطن لهما النقاد العرب اللاحقون أنفسهم وهما :

عام مشترك يعبر عنه الشاعر تعبيرا أصيلا فيتملكه ، وإلى جانبه نجد «الخاص » الذى شاع حتى أصبح فى حكم العام المشترك ، وهذا على عكس النوع السابق لا يكون فيه سرقة » (١) وعلى هذا النحو يرى الدكتور مندور اكتمال النظرية شيئا فشيئا ويبلور أصولها فى المبادئ الآتية :

أولا : لا سرقة فى المعنى العام ولا الخاص الذى أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه .

ثانيا : لا سرقة فى الألفاظ المباحة المتداولة ، وإنما يكون السرق فى اللفظ المستعمل استعمالا أصيلا » (٢) .

---

(١) د. محمد مندور . النقد المنهجى عند العرب / ٣٦٨

(٢) المرجع السابق . الموضع نفسه .

لقد ورث الشعراء المحدثون من سابقيهم ثروة كبيرة ، ومسلم واحد من هؤلاء، وزعيم بارز من زعمائهم ، ظهرت معانى أسلافه عنده فى كثير من الصور التى رسمها فبدت ناضجة من خلال تعمق الحس التراثى ، ولم يمثل تعاورهم للمعانى والصور قبله عائقا من الناحية الفنية ، بل إنه حفظ الكثير منها ، واحتذاه فى شعره تصويرا ومعنى ، ولم يعدم فى الوقت نفسه ابتكار صور كثيرة ولد فيها توليدات عجيبة ، تشهد بمهارته وفطنته ، وترفع من شأنه بين أقرانه من المحدثين ، خاصة حين استغلها فى صياغة تجارب حياته ، خالصة من كل شوائب النفعية ، فهى تتصل بحسه ونفسه وحياته سواء كان ذلك فى خمرياته أم فى غزلياته ، فقد كان يضرب فى مثل هذه الأغراض على وتر حساس ينعكس عليه وجدانه ومشاعره . صحيح أنه يتفاعل مع الألفاظ باختيار أعذبها وأحلاها ، كما يسرف أحيانا فى البديع ، ولكنه - فى كل ذلك - لم يكن ينسى أن يغوص غوصا عميقا وراء المعانى المعبرة عن تجاربه بصدق . زد على ذلك أنه كان يستصفى لها من الرونق والبهاء ما يجعلها أكثر حيوية وكأنه يكسر حدة تلك القاعدة التى رسمها بعض النقاد القدماء من أن الشاعرين « إذا تعاورا معنى ولفظا يجعل السبق لأقدامهما وأولهما موتا ، وينسب الاحتذاء إلى المتأخر »(1) .

ومن استقراء أخبار حياة مسلم وظروف عصره قد نهتدى إلى عنصر واضح فى مسألة الأصالة والزيف فى صوره الشعرية ، وهو الذى لقب بسبب إلحاحه على تكرار بعضها وحرصه على التجديد فى رسمها وزخرفتها ، « بصريع الغوانى » فقد كان حسن النمط ، جيد القول فى الشراب حتى قرنه بعضهم بأبى نواس ، وهو الذى عقد هذه المعانى الظريفة ، وأول من قال الشعر المعروف بالبديع ، كما شهد له القدماء بذلك .

وقد رأينا له صورًا قليلة فى الأغراض التقليدية استطاع أن يسجل سبقا فنيا فى المعنى والصورة خاصة حين ربطها - فى بعض أطرافها - بحضارة عصره ، ومن العوامل التى ساعدته على تسجيل هذا السبق ارتباط هذه الصور بذاته

---

(1) العمدة : ٢ / ٢٧٦

وتجاربه ، فقد قيل بعضها فى الشراب ، ومعروف موقف مسلم فى الموضوع ، وقيل بعضها فى ملاحاة الآخرين ، أو فى معرض التفاخر بشعره ، فكان عليه أن يتحرى الأصالة ، ويصدر عن الصدق ، وبعضها فى الغزل ، وهو ما جلب له لقبه الذى اشتهر به ، وفى المديح عبر فى أحيان قليلة عن صدق إحساسه الذاتى تجاه ممدوحه ، وهو ما درج عليه شعراء العربية فى هذا الباب من الشعر بصفة خاصة .

وامتدت أصالته إلى موضوع الهجاء ، حيث يروى أن العباس بن الأحنف « كان مع إخوان له على شراب ، فذكروا مسلم بن الوليد ، فقال بعضهم : صريع الغوانى . فقال العباس : ذاك ينبغى أن يسمى « صريع الغيلان » لا صريع الغوانى ، وبلغ ذلك مسلما فقال يهجو (١) :

بَنُو حَنيفَةَ لايرضَى الدَعِىُّ بِهِمْ   فَاتْرُكْ حَنيفَةَ واطْلُبْ غَيْرهَا نَسَبَا
فَاذْهَب فَأَنْتَ طَلِيقُ الحِلْمِ مُرْتَهَنٌ   بسوْرَةِ الجَهْلِ مَا لَمْ أَمْلِكِ الغَضَبَا
اذْهَبْ إلى عَرَبٍ تَرْضَى بِنَسْبَتِهِم   إنِّى أرَى لَكَ خَلقاً يُشْبِه العَربَا
مُنيتَ مِنِّى وَقَدْ جَدَّ الجَرَاءُ بِنَا   بِغَايَةٍ مَنَعْتكَ الفَوْتَ والطَّلَبَا

وكأن صورته الهجائية تصدر معبرة - هى الأخرى - عن موقف وتجربة ، دون أن يبحث فى ذلك عن نمط يحتذيه من أنماط سابقيه ، وهنا تستمد أصالته من ممارسته التجربة بنفسه . ويرون أن دعبلا قال : « كان أبو نواس يسألنى أن أجمع بينه وبين مسلم بن الوليد ، وكان مسلم يسألنى أن أجمع بينه وبين أبى نواس وكان أبو نواس إذا حضر تخلف مسلم ، وإذا حضر مسلم تخلف أبو نواس ، إلى أن اجتمعا فأنشده أبو نواس :

أجَارَةَ بَيْتَيْنَا أبُوك غَيُورُ   وَمَيْسُورُ مَا يُرْجَى لَدَيْكَ عَسِير

وأنشده مسلم :

لله مِنْ هَاشِمٍ فِى أرْضِهِ جَبَلٌ   وَأنْتَ وابْنُك رُكْنَا ذَلِكَ الجَبَلِ

فقلت لأبى نواس : كيف رأيت مسلما ؟ فقال : هو أشعر الناس بعدى ، وسألت مسلمًا وقلت : كيف رأيت أبا نواس ؟ قال : هو أشعر الناس وأنا بعده » (٢) .

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٥٧

(٢) الأغانى : ١٩ / ٥٣

وهى رواية سبق أن استشهدنا بها فى موضع آخر ، وجاءت ضرورة تكرارها هنا لما فيها من دلالات يحملها مثل هذا الاعتراف ، مما يرفع من شأن شعره ، وكأنه يعتد بأصالته ، دون أن يجوز على صاحبه ، أو يزعم أنه ينافسه ، وفى كل هذا من اعتداد الشاعر بنفسه ما فيه . وطبيعى أن تمتد هذه الأصالة إلى حياة الشاعر العملية ، فقد سلك فيها سلوكا جديدا يقوم على التوبة ، ويرفض ما كان يصنعه فى صباه ، وإذا هو - من الناحية الفنية - يثور على ماضيه على الرغم من أصالة هذا الماضى، وكانت النتيجة أنه حاول التخلص من شعره ، كما جاء فى تلك الرواية حيث قال الحسين : « وحدثنى جماعة من أهل جرجان أن راوية مسلم جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره ، فتغافله مسلم ، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده ، فقذف به فى البحر ، فلهذا قلَّ شعره ، فليس فى أيدى الناس منه إلا ما كان بالعراق ، وما كان فى أيدى الممدوحين من مدائحهم» (١) .

ولعل إحساس معاصريه بأصالته وصدقه فى الصور الغزلية هو ما دفع بهم إلى إضفاء لقب (صريع الغوانى) عليه ، وإن لم يرحب هو نفسه بهذا اللقب ، كما ورد فى بعض الروايات ، قال الحسين : « وحدثنى الحسين بن دعبل قال : قال أبى لمسلم : ما معنى قولك : « لا تدع بى الشوق أنى غير معمود » .

قال : لا تدعنى صريع الغوانى فلست كذلك ، وكان يلقب بهذا اللقب وكان له كارها » (٢) .

وخروجا من أزمة التسمية هذه ، يمكن الوقوف على أصالة مسلم الفنية من زاويتين :

الأولى : فى سبب التسمية وقد أوردنا فيها بعض صوره التى من خلالها التقط الرشيد هذا اللقب وأطلقه عليه ، ويصح هنا أن نتوقف عند رواية مع صورة أخرى تفيد فى دعم هذا الموقف إذا صحت نسبتها إلى مسلم ، فقد نقل إلينا فى كتب الأدب أن رجلا سأل مسلم بن الوليد : لم تدعى صريع الغوانى ؟ فأنشأ يقول :

---

(١) نفسه : ١٩ / ٤٥

(٢) الأغانى : ١٩ / ٤٦

إنَّ وَرْدَ الخُدُودِ والأعْيُنِ النُّجْـ ـلِ وَمَا فِى الثُّغُورِ مِنْ أقْحُوَانِ
واعْوِجَاجِ الصَّدْغَيْنِ فِى أوْضَحِ الخَـ ـدِّ وَمَا فِى الصُّدُورِ مِنْ رُمَّانِ
تَركتنى عِنْدَ الغَوَانِى صَرِيعاً فَلِهَذَا أدْعَى « صَرِيع الغَوَانِى » (١)

فهو يعترف بالتسمية ، ويصرح فى الأبيات بأنه صريع الغوانى حقا ، فإذا أضفنا هذا إلى فلسفته التى رأيناها من قبل فيما يتعلق بتكرار اللقب فى صوره ، وقفنا على طبيعة أصالته الفنية فى هذه الزاوية من حياته الخاصة ، إذ لم يكن مزيفا حين عاش حياته مع فتياته ، ثم أنشأ فيهن ما أنشأ من صور فنية بدا فيها التفانى فى الحب والخلاعة فى الهوى ، والإغراء بجمال الغوانى .

الثانية : فى رفض التسمية وقد أوردنا رواية صاحب الأغانى فيها من قبل ، حين جعله كارها لها ، فإذا ما أضفنا إليها أن مسلما رثى زوجته فى حياته رثاء خالصا دل على وفاء وصدق ، يؤكده ما قيل عنه إنه « جزع عليها جزعا شديدا وتنسك مدة طويلة ، وعزم على ملازمة ذلك ، فأقسم عليه بعض إخوانه ذات يوم أن يزوره ، ففعل ، فأكلوا وقدموا الشراب فامتنع منه مسلم وأباه » (٢) .

إذا أضفنا هذه الرواية إلى سابقتها التى رفض فيها اللقب فى ظروف وفاة زوجته ، تجلى الصدق الفنى والأصالة فى التجربة فى هذا الرفض أيضا .

وخبر آخر يؤكد هذه الأصالة وذلك الصدى فيما يروى عنه « أن راويته جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره ، فتغافله مسلم ، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده ، فقذف به فى البحر» (٣) .

فالخبران يؤكدان رفض التسمية من خلال واقعتين ، تؤكد كل منهما سبب الرفض بنفس الدرجة التى أكدت بها روايات أخرى سبب التسمية ، ولم تكن المسألة عنده - إذن - وهما فنيا بقدر ما بدت تجربة حياة فى كلتا الحالتين .

وفى أخباره وصور مديحه ما يدل على عمق أصالته فى جانب من شعره ،

---

(١) الثعالبى . لطائف المعارف / ٢٣
(٢) الأغانى : ١٩ / ١٦
(٣) نفسه : ١٩ / ٤٥

وعلى زيفه أيضا فى جانب آخر منه . ومما ذكره القدماء ويمكن الاستناد إليه هنا فى كشف حقيقة هذا أو ذاك بالإضافة إلى الاحتكام إلى صوره وقصائده فى هذا المجال ما يروى أن مسلما كان مداحا ليزيد بن مزيد ، وكان يؤثره ويقدمه ويجزل صلته ، فلما مات وفد على ابنه محمد ، فمدحه وعزاه عن أبيه ، وأقام ببابه أياما فلم ير منه ما يحب فانصرف عنه وقال فيه (١) :

لَبِسْتُ عَزَاءً عَنْ لِقَاءِ مُحَمَّد   وأعْرَضْت عَنْهَا مُنْصِفاً وَوَدُودَا
وَقُلْتُ لِنَفْسٍ قَادَهَا الشَّوْقُ نَحْوَهُ   فَعَوَّضَهَا حُبُّ اللِّقَاءِ صُدُودَا
هَبِيهِ امرأ قَدْ كَانَ أصفَك وُده   فَمَات وإلاّ فاحْسِبِيه يَزِيدَا
لَعَمْرِى لقد وَلَّى فَلَمْ ألْقَ بَعْدَه   وَفَاءً لِذِى عَهْدٍ يُعَدُّ حَمِيدَا

فلم يقبل أن يتملق ممدوحه هنا ، دون أن يجد المناخ الملائم للمديح ، فكان حريصا على ماء وجهه خشية أن يراق فى سبيل هذا الغرض الذى ملأ به الشعراء الأرض نفاقا ومغالاة وزيفا .

ولا نستطيع أن نزعم هنا أن كل صوره فى المديح بدت فيها أصالته ، بقدر ما نجد الأغلب الأعم منها وقد ظهر منه زيف شعوره ، وانفصاله عن ذاته واضحا . وهو فى ذلك يسير على سنن الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه .

بل إن صور المديح عنده يمكن رصدها تأكيدا لزيف تجربته ، خاصة حين أطلق على ممدوحيه تلك الصفات المطلقة المثالية المجردة التى طالما تعاورها الشعراء فى تصوير الخلفاء والأمراء ، واتخذوا منها مجالا للمبالغة ، ويدخل فى عداد هذه الصور ما جاء عن مسلم أنه دخل على الفضل بن سهل فأنشده قوله فيه (٢) :

لَوْ نَطَقَ النَاسُ أو أنْبوا بِعِلْمِهِمُ   ونبَّهَت عَنْ مَعَالِى دَهْرِكَ الكُتُب
لَمْ يَبْلُغوا منك أدْنَى مَا تَمُتُّ بِهِ   إذَا تَفَاخَرتِ الأمْلاَكُ وانتَسَبُوا

---

(١) نفسه : ١٩ / ٤٢
(٢) الأغانى : ١٩ / ٥٦

فهو يقصر مهمة الكتب والناس على التنبيه على معالى ممدوحه ، وإن كان قد أورد ذلك فى صورة باهتة فنيا ، فقد أجاد الزيف فى غيرها حين جعل ممدوحه لا يسل سيفه إلا على الجان :

لاَ يُغْمِدُ السَّيْفَ مُذ نِيطَتْ حَمَائِلُه   يَوْماً ولاَ سَلَّهُ إلاَّ عَلَى جَانِ (١)

ولا نبعد هنا عن إطار صوره فى الدهر ، ويهمنا منها هنا ما صوره فيها من عظمة ممدوحه ، وموقفه من الدهر ابتداء من تشبيهه به فى قوله (٢) :

كَالدهرِ لاَ يَنْثَنِى عَمَّنْ يَهُمُّ بِهِ   قَدْ أوْسَعَ النَّاسَ إنْعَاماً وإرْغَامَا

إلى إعجاب الدهر ، واعتزازه به فى قوله (٣) :

فالدهر يَغْبِطُ أوْلاَهُ أوَاخِرَهُ   إذْ لَمْ يَكُنْ كَانَ فِى أعْصَارِهِ الأوَلِ

إلى الممدوح ، وهو يبعث للدهر بأسه وجوده (٤) :

لَمْ يَبْعَثِ الدَّهْرُ يَوْماً بَعْدَ لَيْلَتِهِ   إلا انْبَعَثْتَ لَهُ بِالبَأسِ والجُودِ

ثم إليه وهو يقهر الدهر (٥) :

ذَاكَ الَّذِى قَمَعَ الزمَانَ بِعِزَّةٍ   وعَلاَ بِسَيْفِ أمَانِهِ الزلْزَالاَ
بَاقٍ عَلَى حَدَثِ الزَّمَانِ كَأنَّهُ   ذُو رَوْنَقٍ غَضْب أجِيدَ صِقَالا

فأنى لتجربه الشاعر أن تظهر فى هذه الصور التى راح يرسمها بدقة ، يشخص فيها ويزِّين ، لا لشئ إلا لإرضاء ممدوحيه ، أما عن ذات الفنان ، فمن الواضح أنها كادت تختفى ، وكأن كل ما يهمه هنا أن يكسب الجولة ، فليطلق لخياله العنان فى التصوير الذى لا يمت إلى الحقيقة بصلة ، فممدوحه على حد تصويره :

كَافَى الإمَامُ الوَرَى طُرًّا بِأجْمَعِهَا   وَفَاقَهُمْ بِبِيُوتِ المَجْدِ يَبْنِيهَا (٦)

---

(١) الديوان / ١٢٩
(٢) نفسه / ٦٣
(٣) نفسه / ١٥
(٤) الديوان / ١٧٠
(٥) نفسه / ٢٠٥
(٦) نفسه / ٢١٨

أو أنه :

انْ يَشْكُرِ النَّاسُ مَا أوْلَيْتَ مِنْ حَسَنٍ فَقَدْ وَسَعْتَ بَنِى حَوَّاءَ إنْعَامَا (١)

إذ تبدو صوره - فى معظمها - مطلقة بعيدة عن الواقع بعدها عن ذاته ، فليقل فيها ما هو قائل : طالما خرجت من هذين الإطارين إلى إطار مثالى نمطى يصوغه سعيا وراء الغرض المادى ، فيبدو مطلقا وعاماً غير محدد الملامح ولا منضبط القسمات .

وإذا كانت صوره فى المديح يسهل إدراجها فى باب الصورة المزيفة أو الموقف المفتعل ، فإن صوره فى مقدمات المديح تظل تكشف عن أصالته وصدقه بالمعنى الفنى ، صحيح أنه لم يكد يتخلص فى بعضها من الموروث ، ولكنه نجح فى اصطناع هذا التخلص فى كثير منها محققًا بذلك ضروبا من الجدة وملامح من الأصالة .

وقد سبق أن انتهينا فى الفصل الأول إلى أن نسبة المقدمات الطللية فى شعر مسلم لا تتجاوز سبعة فى المائة من قصائده ومقطوعاته ، ومعنى ذلك أنه صور فى النسبة الباقية تجاربه الذاتية موزعة بين الغزل والخمر ، وبهذا القياس يبقى لأصالته فى هذا الميدان ثلاثة وتسعون فى المائة من شعره ، وهى نسبة تكشف بوضوح عن غلبة أصالته فى فنه حين تعلق تصوير حياته ، كما سبق للنسبة الأولى أن كشفت عن زيفه حين جرى وراء القديم ونسى ذاته أمام ذلك الآخر الذى شغل بإرضائه فحسب وكأنما سلبه هويته .

ويكفى هنا من كل نموذج تجديدى أن نجد فيه تجربة الشاعر صورة لتأكيد الموقف ، ففى إحدى قصائده يبدأ بالخمر ملحا فى طلبها ، وهذا هو واقع حياته صريعا للمدام على حد تصويره :

أدِيرَا عَلىَّ الرَاحَ لاَتَشْرَبَا قَبْلِى ولا تَطْلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتلتى ذَحْلِى (٢)

---

(١) نفسه / ٦٦

(٢) الديوان : ٣٣

وفى مقام الغزل تراه يعى أكثر من تجربة ، فيقتطف من مواقفه وموقف عذاله :

سَرَتْ بِمَلاَمٍ حِينَ هَوَّمَ عُذَّلِى   مَلاَمَة لاَ قَالٍ وَلاَ مُتَبَدِّلِ (١)

وأول قصيدة فى ديوانه مطلعها تلك الصورة المغرقة فى الذاتية :

أجْرِرِتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِى الصِّبَا غَزِلِ   وَشَمَّرَتْ هَمَمُ العذال فى العذل (٢)

وفى إحدى التجارب الغزلية التى صور فيها آلام المحب بدأ القصيدة مصورا حاله :

أغْرَى بِهِ الشَّوْقُ لَيْلَ السَّاهِرِ الرَمِدِ   وَنَظْرَة وَكَّلَتْ عَيْنَيْه بِالسُّهُدِ (٣)

وفى الندم والتحسر على انقضاء الشباب ومجىء الشيب :

طَلاَئِعُ شَيْبٍ سَيْرُ أسْرَعِهَا رَسْلُ   يُرِدْنَ شَبَابِى أنْ يُقَالَ لَهُ كَهْلُ (٤)

وله فى نفس الموقف صورة أخرى فى مطلع قصيدة :

قَدِ اطَّلَعْتَ عَلَى سِرِّى وإعْلاَنِى   فَاذْهَبْ لِشَأنِكَ لَيْسَ الجَهْلُ مِنْ شَانِي (٥)

وفى مطالع أخرى تتعدد الصور التى تطرب لها نفسه ، وتكشف عن طبيعة غزله اللاهى الذى أخلص فى تصويره لذاته من مثل قوله :

تَحملت هَجْرَ الشَادِنِ المُتَدَلِّلِ   وَعَاصَيْتُ فِى حُبِّ الغَوَايَةِ عُذَّلِى (٦)

وقوله :

أأعْلِنُ مَا بِى أم أسِر فأكتم   وَكَيْفَ وَفِى وَجْهِى مِنَ الحُبِّ مَعْلَمُ (٧)

---

(١) نفسه / ٢٤
(٢) نفسه / ١
(٣) نفسه / ٨٠
(٤) الديوان / ٨٨
(٥) نفسه / ١٢١
(٦) نفسه / ١٤١
(٧) نفسه / ١٧٧

وقوله :

خَليلَيَّ لَسْتُ أرَى الحُبَّ عَارَا   فَلاَ تَعْذِلاَنى خَلَعْتُ العِذَارَا (١)

وقوله :

كَتَابُ أخِى فَتَى كَلِفٍ طَرُوبِ   إلى خُودٍ مُنَعَّمَةٍ لَعُوبِ (٢)

إلى آخر تلك الصور التى اكتظت بها مطالع قصائده ، وفيها أجاد توظيف مطلع القصيدة ، مما يبعث الدفقة الشعورية الأصيلة التى تسرى فى أعماقه ، ويكشف من خلال الصورة عن طبيعة تجاربه التى يعيشها هو ، فلا يكاد ينفصل فيها بحال عن ذاته ، أو واقعه الاجتماعى على نحو ما صنع فيما نقل من الصور الجاهزة الموروثة .

وترتبط هذه الأصالة بمحاور التجديد عند مسلم ارتباطا وثيقا ، ولعل هذا ما حدا ببعض النقاد إلى عده واحدا من الشعراء المفلقين ، حتى أدرجوه ضمن قائمة الفحول الثلاثة المشهورين من الطبقة الثانية من الشعراء العباسيين .

فقد قال الشعر فى صباه فصور معالم تلك الفترة من حياته ، وكشف ما اتسمت به من لهو ومجون وطرب ، وخرج منها إلى مرحلة الشباب ، فكان فيها حلوا متمكنا من الفهم والتجربة والتمييز والمعرفة ، وهى صفات شهد له بها رواة أخباره حين شبهوه بزهير بن أبى سلمى ، وما رووا عنه من أنه كان شديد الأناة ، كثير الصبر ، حتى تأثر شعره بهذه الطباع المتميزة .

وحين أنشد ممدوحيه لم يفقد ذاته حين صور شرابه ، ولهوه ، وغزله ، ومجالسه مع أصحابه فأحسن وأجاد آنذاك ، حتى تناشد الخليفة وأصحابه بيته المشهور :

هَلِ العَيش إلاَّ أنْ أرُوحَ مَع الصِّبَا   وأغدُو صَرِيعَ الكَأسِ والأعْيُنِ النجْلِ

ويبقى لإخلاصه فى هذا الجانب من حياته أنه زيَّف - حين زيف - تجاربه

---

(١) نفسه / ١٨٩

(٢) نفسه / ١٩١

فى موضوع المديح - بالتحديد - ليؤكد أصالته فى إطار تجربة اللهو والغزل والخمر ، أعنى أنه حين مدح الأمراء والرؤساء الذين ربطتهم به علاقات لينال من عطاياهم ، راح ينفقها على ملاذه التى عاشها مع إخوانه من خلعاء شعراء العصر .

فهو يكسب بجانب من فنه ، ليرضى بما يكسبه جانبا آخر منه بدا فيه أقرب ما يكون فيه إلى الصدق الفنى وأصالة الوقوف مع الذات والتعبير عنها .

لقد راح مسلم يبذل جهده الفنى لكى يلائم بين كل شريحة من شرائح حياته وبين الصورة التى يرسمها لها ، فاستطاع من خلال الصورة الواحدة والمكررة ، والتى أطنب فيها أو استطرد أن يعبر عن طبيعة تلك الحياة ، وتفاعلها مع طبيعة واقعه الحضارى ، وأضفى عليها من سمات الظرف الاجتماعى ، ما استطاع به أن يبارى أقرانه خاصة أبا نواس .

وربما أشبعت صور مسلم بما فيها من الأصالة والعمق والصدق أذواق الخلفاء الممدوحين ، كما أشبعت أذواق جمهوره ، وثمة رواية طويلة نحتاج هنا إلى سردها كاملة ليظهر مدى إعجاب بعض الخلفاء بالصورة الأصيلة التى رسمها مسلم انطلاقا من تجاربه الذاتية دون سواها .

من ذلك ما قاله العتبى حاكيا : « كان هارون الرشيد يقتل أولاد فاطمة وشيعتهم ، وكان مسلم بن الوليد صريع الغوانى قد رمى عنده بالتشيع ، فأمر بطلبه، فهرب منه ، ثم أمر بطلب أنس بن أبى شنيح كاتب البرامكة فهرب منه ، ثم وجد هو ومسلم بن الوليد عند قينة ببغداد ، فلما أتى بهما قيل له : يا أمير المؤمنين قد أتى بالرجلين ، قال : أى الرجلين ؟ قيل : أنس بن أبى شنيح ومسلم بن الوليد ، فقال : الحمد لله الذى أظفرنى بهما . يا غلام أحضرهما ، فلما دخلا عليه نظر إلى مسلم وقد تغير لونه ، فرقَّ له وقال : ايه يا مسلم أنت القائل :

أنِسَ الهَوَى بِبَنِى عَلِى فِى الحَشَا   وأراه يَطْمَحُ عَنْ بَنِي العَبَّاس

قال : بل أنا الذى أقول يا أمير المؤمنين :

أنِسَ الهَوَى بِبَنِى العُمُومَةِ فِى الحَشَا   مُسْتَوْحِشاً مِنْ سَائِرِ الإينَاسِ

وإذَا تَكَامَلَتِ الفَضَائِلُ كُنْتُم   أوْلَى بِذَلِكَ يَا بَنِى العَبَّاسِ

قال : فعجب هارون من سرعة بديهته ، وقال له بعض جلسائه : استبقه يا أمير المؤمنين فإنه من أشعر الناس ، وامتحنه فسترى منه عجبا ، فقال له : قل شيئا فى أنس . فقال : يا أمير المؤمنين أفرخ روعى أفرخ الله روعك يوم الحاجة إلى ذلك فإنى لم أدخل على خليفة قط .

ثم أنشأ يقول :

تَلَحَّظَ السَّيْفُ مِنْ شَوْقٍ إلَى أنَسٍ   فَالمَوْتُ يَلْحَظ والأقْدَارُ تَنْتَظِر
فَلَيْسَ يَبْلُغُ مْنْهُ مَا يؤَمِّلُهُ   حَتَّى يُؤمَرَ فِيهِ رَأيكَ القَدَرِ
أمْضَى مِنَ المَوْتِ يَعْفُو عِنْدَ قدرته   ولَيْسَ لِلمَوْتِ عَفْوٌ حِينَ يَقْتَدِرُ

قال : فأجلسه هارون وراء ظهره لئلا يرى ما هم به ، حتى إذا فرغ من قتل أنس قال له : أنشدنى أشعر شعر لك ، فكلما فرغ من قصيدة قال له : التى تقول فيها الوحل فإنى رويتها وأنا صغير فأنشده شعره الذى أوله :

أدِيرَا عَلَىَّ الرَّاحَ لاَ تَشْرَبَا قَبْلِى   ولا تَطْلُبَا مِنْ عِنْدَ قَاتِلَتِى ذَحْلِى

حتى انتهى إلى قوله :

إذَا مَا عَلَتُ مِنَّا ذُؤَابَة شَارِبٍ   تَم تمشّت بِهِ مَشْىَ المُقَيَّدِ فِى الوَحْلِ

فضحك هارون وقال : ويحك يا مسلم ، أما رضيت أن قيدته حتى جعلته يمشى فى الوحل ، ثم أمر له بجائزة وأخلى سبيله» (١) .

صحيح أن مغزى الرواية لا يقف عند رصد هذه الحقيقة وحدها ، فقد قال فيها مسلم أكثر من بيت ، ولكن إعجاب الرشيد بهذه الصورة التى عبر مسلم فيها عن تجاربه الذاتية لا تخفى دلالته من خلال تفاصيلها .

وتتردد عبارات النقاد فى إعجابهم بشعره بما يكفى للكشف عن أصالته ،

---

(١) ابن عبد ربه . العقد الفريد : ٢/ ١٨٠ - ١٨٢

خاصة حين ذكروا ما كان سابقا فيه ، ثم قلده بعده شعراء آخرون ، أو سرقوه منه ، إذ يذكر الرواة أن أبا الشيص قد سرق قول مسلم بن الوليد :

يَجُودُ بالنَّفْسِ إنْ ضَنَّ الجَوَادُ بِهَا   والجُودُ بِالنَّفْسِ أقْصَى غَايَةِ الجُودِ

حيث أخذه فقال :

أمسى يَقِيكَ بِنَفْسٍ قَدْ حَبَاكَ بِهَا   والجُودُ بالنَّفْسِ أقْصَى غَايَةِ الجُودِ (١)

ويذكر ابن وكيع أن قول مسلم بن الوليد :

يَقول صحْبِى وقد جَدُّوا عَلَى عَجَلِ   والخَيْلُ تَسْتَنُّ بالركبان فِى اللُّجمِ
أمَطْلَعَ الشَّمْسِ تَبْغِى أنْ تَؤُمَّ بِنَا   فَقُلْتُ كَلاَّ وَلَكِنْ مَطْلَعَ الكَرَمِ

أخذه أبو تمام فقال :

يَقُولُ فِى قَوْمَىْ صحْبِى وَقَدْ أخَذَتْ   مِنَّا السُّرَى وَخطَا المَهْرِيَّةِ القُودِ
أمطْلَعَ الشَّمْسِ تَبْغِى أنْ تَؤُمَّ بِنَا   فَقُلْتُ كَلاَّ وَلَكِنْ مطلعَ الجودِ (٢)

ويقوم ترجيح الأصالة هنا على أساس أن كلام السابق هو الأصل بالنسبة لمن أخذ منه ، ومن ذلك أسبقية مسلم فى قوله فى الهجاء :

أمَّا الهِجَاء فدَقَّ عِرْضُكَ دُونَهُ   والمَدْحُ عَنْكَ كَمَا عَلِمْتَ جَلِيلُ
فاذْهَبْ فَأنْتَ طَلِيقُ عِرْضِكَ إنَّهُ   عِرْض عَزَزْتَ بِهِ وَأنْتَ ذَلِيلُ

أخذه أبو تمام فقال :

قَالَ لِى النَاصحونَ وَهْو مُقَالٌ   ذَمُّ مَنْ كَانَ جَاهِلاً إطْرَاءُ
صَدَقُوا فِى الهِجَاءِ رِفْعة أقْوا   م طغَام فَلَيْسَ عِندى هِجَاء

فبين الكلامين بون بعيد (٣) .

وقد قصدنا رصد هذه الصور التى حقق مسلم فيها سبقا فنيا لأنها تكشف

---

(١) قراضة الذهب / ٤٥
(٢) المنصف ، ورقة ٩
(٣) المنصف ، ورقة ٨

عن أصالته الفنية فى رسمها وإبداعها ، دون أن يُسْبَق إلى مثلها فكانت بنت قريحته وابتكاره ، أعجب بها من بعده فاهتدوا بها وقلدوها .

وإنصافا لمسلم فى باب المديح ، الذى اتخذناه نموذجا للزيف الشعورى والفنى ، لا نَعْدَمُ عنده إخلاصاً فى مديح البرامكة بشكل أثار تساؤلات حائرة يملؤها الدهشة والتعجب : أين خلفاء البيت العباسى والشعر يُغنى للبرامكة (١) فيقول مسلم بن الوليد :

تُسَاقِط يُمْنَاهُ نَدىً وَشِمَالُه
رَدىً وَعُيونِ القَوْل مَنْطِقُه الفَصْلُ
جَرَى مذ حَوَاهُ المَهْدُ فِى شَأْوِ « جَعْفَرٍ »
إِلَى غَاية يَتْلُو المِثَالَ الذِى يَتْلُو
أَنَافَ بِهِ العَلْيَاءَ « يَحْيَى » وَ « جَعْفَرُ »
فَلَيْسَ لَهُ مِثْل ولاَ لَهُمَا مِثْل
فُروع تَلَقَّتْهَا المَغَارِسُ فَاعْتَلَى
بِهَا عَاطِفاً أعْنَاقَها قَصْدَهُ الأصْلُ (٢)

ويهمنا من هذه الأبيات بصورها الطريفة ذلك التساؤل الذى طرحته الدكتورة بنت الشاطئ ، ليكون انطلاقا إلى تبيُّن حرية مسلم فى اختيار ممدوحيه ، ثم تسخير صوره من أجلهم بعد ذلك ، ذلك أن مسألة الاختيار هنا تظل لها دلالتها على أصالته فيما يقول ، بصرف النظر عن زيف الصورة فى هذا الغرض عموما ، فهو لم يكن بدعا بين شعراء عصره فى ذلك ، بل يحسب له ضمن عناصر أصالته من واقع أسس هذا الاختيار ، صحيح أنها فى جانب منها مادية ، ولكنها لم تكن تخرج عن حدود حياة مسلم التى أدارها فى إطار هذه المادة وقضاء ملذاته ، وهى فى الجانب الآخر ترتبط بذات الشاعر فى حبه للبرامكة وتقربه إليهم ، وكان يمكنه أن يزيف

---

(١) انظر د . بنت الشاطئ . قيم جديدة للأدب العربى / ١٣٩
(٢) الديوان / ٢٦٣ - ٢٦٤

تجاربه أمام أى ممدوح فى عصره ، ولكنه آثر ذلك الاختيار إرضاء لنفسه ثم كسبها للعطاء الذى يعد إشباعا لحاجاته أيضا .

وقد اتخذ من صور المديح مجالا للفخر فى ملاحاته لشعراء عصره مثل أبى نواس بصفة خاصة وهو بذلك يكشف عن ثقافته الأدبية التى تأصلت فى نفسه نتيجة تكوينه الثقافى من جانب التراث وأصالة الموروث ، ثم من جانب المادة اللغوية والأدبية التى اكتسبها من بيئته الفكرية – الكوفة – فكان ذلك كله من مؤهلات أصالته ، خاصة أنه كان على اتصال بثقافات أخرى فى عصره غير الثقافة العربية ، فلم يكن يجهل ما حوله ، بل تأثر به بقدر كبير من وعى الفنان ، كما تأثر ببيئات المتكلمين التى كانت شائعة فى عصره ، فكانت إحاطته بالثقافات العربية وغير العربية من مبررات تأكيد مقومات تلك الأصالة التى ظهرت فى صوره ، سواء ما يتعلق منها بالموروث أو ما أضافه هو فى تجديده إلى مادة هذا الموروث . وهكذا صحب القديم الجديد عند مسلم ، وسار بموازاته ، مواكبا لتيارات العصر الحضارية والفكرية ، فجاء تطور صوره تعبيراً أمينا عما أصاب ذلك العصر من تطور ملموس عد أمرا طبيعيا فى الحياة الجديدة . فقد خرج هذا التطور بشعراء العصر من إطار الجزئية والجمود إلى إطار التفاعل مع كل معطياته ، فى شتى مجالات الحياة ، وأولها – بالطبع – المجال الأدبى ، وتحقق لمسلم نجاح وأصالة من خلال ثقافته ، فلم يطغ التيار الأجنبى على شعره ، بل بقى فى مجمله عربيا أصيلا ، على عكس اتجاه مجموعة من الشعراء . كان همها الجرى وراء الثقافات الأجنبية ببريقها وزخرفها تأكيداً لانتماءاتها الشعوبية .

ويبقى خير ما صنعه مسلم فى صورته التراثية والحضارية مرتبطا بما حققه من الأصالة فى كلتيهما : أصالة الثقافة التى جاءت من مواكبة الجديد للقديم دون تنافر أو سيادة لروح التحدى والرفض ، وإن كان هذا لا يحرمه حقه فى محاولة الخروج فى بعض صوره عن إطار القديم كلية ، ولكنه حتى فى هذا المجال لم يستطع التحلل من الثقافة العربية ، وكان يفخر بتعدد منابع ثقافته كما ورد فى الأغانى : « قيل لمسلم بن الوليد : أى شعرك أحب إليك ؟ قال : إن فى شعرى لبيتا أخذت معناه من التوراة وهو قولى :

دَلَّتْ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيا وَصدَّقَهَا   ما اسْتَرْجَعَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أعْطَانِى (١)

وفيه يظهر إلى أى حد كان إعجاب مسلم ببيته الذى يستغل فيه هذا المعنى الدينى ، وكأن من هدفه أن يأتى بأطراف جديدة من التعبيرات ليصبح ذلك بالنسبة إليه مدعاة للفخر ، وسبق أن عرضنا الحس الدينى حتى فى الصورة الخمرية عنده حين جعل زوجها مسلما .

لقد أصبحت الروح الجديدة تبحث عن كل ما هو جديد ، يتناغم مع روح العصر ، ومع هذا الهدف الجزئى لم يكن الشاعر ليتخلص - وإن كان يبغى ذلك أحيانا - من هيمنة الموروث القديم الذى فرض نفسه على شعره .

ولهذا جاءت معظم صور مسلم تتسم بالجدة والطرافة خاصة منها ما يتعلق باستعراض المشاهد الفنية من حضارة العصر ، أما ما جاء منها قاصرا عند حد تقليد القدماء فلم يتجاوز آذان النقاد من أهل اللغة ، وإن كان الشاعر قد حاول تغطية التقليد بما أضافه على الصورة من أبعاد جديدة ، تبرز فيها الصنعة ببريقها وزخرفها .

ولا يقلل من أصالة شاعرية مسلم - كما قلنا مراراً - أنه احتذى بعض صور التراث ، إذ حاول الاختيار من بنات هذه الصور فأجاد الاختيار ، ثم حاول إعادة التصوير ، فأحسن انتقاء الألفاظ والعبارات ، كما أجاد فى انتقاء الأداة التصويرية التى يرسم بها الصورة سواء أكانت استعارة ، أم تشخيصا يستقصى من خلاله عناصر الصورة ، فيستوفى كل جزئياتها وجوانبها ، وهو فى كل ذلك يكشف عن حسه الذاتى ، وإدراكه للعلاقات القائمة بين الأشياء المحسوسة أو المعنوية ، ويؤكد أصالته فى مسألة الاختيار للصورة والانتقاء للألفاظ .

ولا يعنى وجود بعض الصور التى ينتابها قدر من السخف أو الضعف - وهى لديه نادرة - أن تقلل من قدرته الفنية أو براعته فى الإبداع ، فقد يعقد الصلة بين الصورتين ولا يتفق فى ذلك مع ذوق المتلقى أو الذوق الحضارى ، وعندئذ لا يصبح

---

(١) الأغانى : ١٩ / ٤٥

ضروريا أن نسمه بالضعف ، أو أن نحكم عليه بالفشل إلا إذا أسرف فى مثل هذه الصور ، مما يكشف عن زيفه وعدم أصالة تجاربه وهو ما لم يقع فى هذه الدراسة.

إن على الشاعر أن يشعر القارئ بصنعته ، كما أن عليه أن يشعره بتجربته دون افتعال أو تكلف فى رسم الصورة ، وقد تحقق ذلك لمسلم فى معظم صوره الغزلية والخمرية ، وفى قليل من صور الهجاء والمديح ففى صوره الغزلية يظهر صدق التجربة بشكل أكثر وضوحا ، إذ إن التغزل عنده لم يعد افتعالا لموقف ، أو نسجا لتجربة من صنع الخيال ، بل أصبح طابعا واقعيا لحياة الشاعر ، فهو المسيطر على الصورة ، وكأنه يندمج مع ظروف حضارة عصره ، فيعيش حالات نفسه ، ويقرن خفقات قلبه بسرعة انقضاء أيام اللهو والطرب .

كل هذا يؤكد عناصر الأصالة فى شعر مسلم وصوره ، وهى جانب هام لا يخفى فى تلك الصور . برزت فيها شخصية الشاعر بشكلها الطبيعى ، وحجمها الحقيقى ، دون أن تظل كامنة أو مطمورة فى ثنايا أوصافه التى خلعها على ممدوحيه ، بل إن مسلما عرض الكثير من مفاخر ذاته فى قصائد المديح وفصل القول فيها فى المقدمات وفى أبيات أخرى خاصة به ضمنها صور المديح ، ومن هنا يصح القول بأنه حين نظم قصائده لم تكن خالية من أصالة الشاعر : إنسانا وفنانا ، فحين رسم صوره لم تكن بمعزل عن تجارب حياته بكل أبعادها ، وفى كل هذا من أصالة الفنان ما فيه : أصالة الثقافة ، وأصالة التجربة ، وأخيرا أصالة التصوير الشعرى العميق .

* * *

(د) حول أساليب المعالجة التصويرية عامة

رأينا شاعرًا مقدمًا من شعراء الدولة العباسية حسن النمط، سليم الشعر متين السبك صحيح المعانى، قليل التكلف فى القول، صاحب روية وتفكير لا يرتجل ولا يبتده، وزعموا أنه أول من قال الشعر المعروف بالبديع، والصحيح أنه لم يسبق إلى هذا الفن ولكنه أكثر منه فى شعره، وكذلك كان مسلم بن الوليد متفننا متصرفا فى فنون الشعر مدحا ورثاء وهجاء وغزلا ونسيبا، وبعض الرواة يقرنه فى الخمريات بأبى نواس(١).

هذه هى مكانة مسلم من المنظور الحضارى الذى يرى فيه فتى العصر، أما من ناحية الشق الآخر التراثى فقد «أحيا مذهب شعراء بنى أمية فى مهاجاته قنبرا الشاعر، ولكن محمد بن داود أخذ عليه فى كتاب الورقة أنه أفسد مذهب القدماء بغلوه فى التشبيهات» (٢)· وأشار إليه الآمدى فى الموازنة حين رأى «أبا تمام وقد سلك طريقه فى البديع، فاضمحل بهما شعر العرب» (٣) كما قال العسكرى فى الصناعتين: «إنه جار على وتيرة واحدة لا يتغير عنها» (٤).

من هذين الشقين كان لمسلم موقفه الخاص الذى جعل منه صاحب مذهب شعرى يعرف مواقع أقدامه فيه جيدا، فتكاملت على يديه مدرسة البديع، واتخذت أصولها الفنية اقتداء بمسلكه فيه، وأكسبت شعرعصره روحا جديدة، حين جعلته انعكاسا للحضارة المادية الزاهية.

---

(١) انظر عمر فروخ. تاريخ الأدب العربى (الأعصر العباسية) / ١٧٧

(٢) بروكلمان. تاريخ الأدب العربى : ٢/ ٣٢

(٣) الموازنة / ٥٥

(٤) الصناعتين / ١٧

وكان لمسلم من كل ذلك موقعه الأدبى الذى أدركه النقاد والشعراء والعلماء، والمأثور عن العلماء أن مسلما وأبا العتاهية وأبا نواس ثلاثتهم هم الذين انتهى إليهم التفوق فى الشعر من الطبقة الثانية، وفى تفضيل أحدهم على الآخر خلاف عريض بين النقاد، وكل فريق يميل إلى فن من فنون الشعر يقدم صاحبه.

كثرت ملاحاته لشعراء عصره حتى استطاع أن يحدد لنفسه موقعا فنيا متميزا بينهم، فبدا شاعرا مجددا له مدرسته واتجاهه وأسلوبه.

وما أظنه نال مكانته هذه بينهم عبثا، فمن الحق أنهم أجادوا فى أشعارهم ما استطاعوا، فجاء التجديد عندهم واضحا فى المضمون والصياغة، وراح مسلم يتفرد بينهم فى جدة محاولاته الفنية، فقد لجأ بعض الشعراء إلى التجديد فى أعاريض الشعر وأوزانه، فاهتدى بشار مثلا إلى أوزان جديدة يعبر فيها عن طبيعة التجارب التى عاشها، وأبرز فيها قدرًا من ظرفه الاجتماعى ولجأ أبو العتاهية إلى استخدام أوزان غير أوزان القدماء، محاولة منه للتخلص من القديم لكى يدرج فى عداد المحدثين، فهبط بشعره كثيرا ولم يتحقق له الهدف الفنى الصرف.

وفى مقابل كل هذا جاء تجديد مسلم من نوع آخر. حيث بث صوره كل تجاربه وليدة العصر، كما عاشها بلا منازع، وأخذ من مظاهر الحياة ومباهجها ما حاول به أن يزخرف صوره، فكان مجال الابتكار بالنسبة له هو واضحا فى أنماط المحسنات، فتزعم لذلك مدرسة البديع التى اكتسبت تأثيرا ناضجا من أثر البيئة والحضارة والثقافة، مما كان له صداه فى أخيلة الشاعر وتصوراته وكذلك معانيه.

وقد استطاع مسلم أن يحقق كل ذلك دون إسفاف مكروه، أو تعقيد ممقوت، فعبر عن ذاته، وعكس تناغمها مع أدائه التصويرى، الذى تمثل عنده فى التماس ما هو جديد فى عالم الفن الشعرى. وابتداء من استهلال القصيدة إلى ختامها حاول مسلم على مدار الصورة الجزئية والكلية أن يكون أمينا فى استغلال معطيات الحياة الاجتماعية، وحياته النفسية، حرصا منه على احتلال تلك المكانة التى سعى إليها فىَ مجال الشعر، فصار زعيما لمدرسة أشبع من خلالها أذواق جمهوره ونقاده، ووضع أسسا فنية تتلمذ على هَدْيها من جاء بعده من الشعراء.

وحاول مسلم أن يتحرك فى إطار مادة عصره فجاءت معانيه حضارية فى معظمها، وحاول أن يستغل ثقافته من بنات أفكار عصره وتراثه فجاءت صوره تراثية فى قليل منها، وسيطر عليه طابع العصرية حين ركز كل همه على ظروف حياته، فأصبح أقرب إلى الواقعية فى فنه.

وقد اكتملت عنده هذه الواقعية حين ساندتها مواقفه النفسية التى عبرت عن معاناته ومكابدته. ومن هنا أخرج مسلم صوره عن حدود تلك الدائرة التى اتهم فيها الشعر العربى عموما بأنه «يتجه إلى المقابلة، يدنى الأشياء ويقربها بينما ينصرف الشعر الحقيقى إلى ما تستبطنه وترمز إليه، الأول يغشى السطح بينما ينفذ الثانى إلى الغور والأعماق»(١).

ويظل من غير حقنا أن نلزم شعراء القرن الثانى بأن يرسموا الصورة الرامزة، تلك التى عبر عنها مسلم بصوره المكررة وغيرها من التى استطرد فيها، فاستغل ما كان متاحا له من الأدوات التى وفرها له عصره، أو هيأتها له ثقافته. ولا يصح أن نطالبه بتجاوز تلك الأدوات، التى أتيح له منها الاستعارة والتشبيه والتشخيص فاستعملها، وانتقى من بينها ما واتته القدرة الفنية وطبيعة المعنى وتناسقه مع طبيعة الصورة المعبرة عن المعنى.

وقد جاءت صوره على قدر ما أراده لها من إبراز الأوصاف التى تصور المعانى، ولا يجب أن يكون رائدنا فى الحكم عليه فى هذا المجال مدى معاصرة هذا المعيار للتيارات النقدية المعاصرة لنا نحن الآن كأن تكون الصورة رامزة أو غير رامزة، ولكن المعيار - من منظور بلاغى آخر - يجب أن نراه من مدى استجادة المعنى حين يأتى فى شكل تصورى معين يضيف عليه من الفن ما يجعله أكثر حيوية ورونقا وبهاء، دون حاجة إلى الغرابة أو التعقيد أو الحشو، فعندئذ يكون المعنى جيدا وطريفا جودة الصورة وطرافتها. وهنا يمكن أن نصرف النظر عن فكرة النقاد القدامى التى تكشف عن كراهتهم للشعراء المحدثين، وغالبا ما كانت هذه النظرة نابعة من أهواء أصحابها وطبيعة ثقافتهم التى قدست كل ما هو قديم وحقرت من

---

(١) إيليا حاوى. نماذج فى النقد الأدبى / ٣٧

شأن كل ما هو محدث، «والمعنى قد يكون غريبا وطريفا لم يسبق إليه، وهو قبيح بارد فملء الدنيا مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها»(١).

ووجد مسلم - كغيره من شعراء القرن الثانى - أداته الفنية فى الاستعارة والتشخيص حين أحس أنهما يساعدان على بث الحركة والحياة فى معطيات العصر المادية والمعنوية، ولم تكن الاستعارة من ابتكاره ولا له الفضل فى أولية الاستخدام التصويرى من خلالها، ولكنه حين استمدها من السابقين اتخذ منها مشجبا علق عليه خواطره وأحاسيسه ومشاعره، وحين رأى ضرورة زخرفة هذا المشجب لجأ إلى البديع لعله يضفى منه على الصور جمالا، وإن كان الزمام قد أفلت منه أحيانا فوصلت الصورة إلى مرحلة من التعقيد المعنوى أو التلاعب اللفظى الذى أفقدها قيمتها فى الأداء الجمالى، ولكنه - فى معظم الأحيان - حقق بها قيما فنيا جديدة من تداخل نسيج البديع مع الصورة.

وبذلك استطاع مسلم أن يشغل أدباء عصره فى الموازنه بينه وبين أبى نواس، فقد حدث أبو القاسم الفقيه الموصلى قال: جاريت أبا فراس الكاتب بحضرة القاسم بن عبيد الله فى شىء من أشعار المحدثين فاعتقد تفضيل أبى نواس، واعتقدت تفضيل مسلم، وطال الخطاب فى ذلك حتى دخل أبو العباس محمد ابن يزيد المبرد، فتحاكمنا إليه فقال: قال لى عبد الصمد بن المعذل، وما رأيت أغرب منه معرفة بالشعر، وقد سألته عنهما فقال: والله ما جرى أبو نواس قط فى ميدان مسلم، ولا تسمو نفسه إلى أن يفاضل بينهما، إلا أن له حظا من الشهرة والذكر ليس لمسلم مثله» (٢).

وحكى ابن الرومى الشاعر فقال: حضرت مع البحترى منزل عبيد الله بن عبد الله بن طاهر وقد سئل البحترى عن أبى نواس ومسلم أيهما أشعر فقال:

أبو نواس أشعر، فقال عبيد الله إن أبا العباسى ثعلبا ليس يطابقك على قولك ويفضل مسلما فقال البحترى: ليس ذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من قد وقع فى مسالك طرق الشعر إلى مضايقه وانتهى به إلى ضروراته» (٣).

---

(١) قدامة. نقد الشعر / ٨٣

(٢) و (٣) معاهد التنصيص / ٣٦١

ويبدو من هاتين الروايتين أن مسلما قد احتل مكانة بارزة بين شعراء عصره شغلت النقاد والعلماء، فأدخلوه فى مضمار المنافسة مع أبى نواس، فيرى بعضهم أنه أقرب إلى المحافظة فى الشعر من أبى نواس، وأقرب منه إلى عمود الشعر، وهى حقيقة يحفل بها شعره فيما ورد عنده من حس تراثى فى التصوير يلمح فيه طابع الصنعة التى توضع فى خدمة الصورة التراثية.

وإذا كان شعر أبى نواس أكثر انتشارا ورواجا من شعر مسلم فلعل مرد ذلك إلى أن أبا نواس قد اشتهر بأنه كان صادق التعبير عن الحياة اليومية فى عصره وأكثر تمثلا لها، وكأنه يصرف كل محاولاته فى التقريب بين فنه وبين الحياة الجديدة، ومن هنا أعرض عن المعانى الموروثة التى تناولها غيره من شعراء العصر دون أن يحسنوا تمثلها، أو الإحساس بها، ودون أن تصدق فى تمثيل حياتهم أو حياة معاصريهم.

ومن خلال حوارنا الطويل مع صور مسلم لا نعلن أبدا تحيزنا له حين نزعم أنه صنع صنيعة أبى نواس حين عبر عن حياته الخاصة، وقرب بين فنه وبين الحياة، وتميز عن أبى نواس، حين أحسن تمثل التراث، وجدد فى صوره، بعيدا عن الأحقاد الاجتماعية التى كانت وراء تجديد النواسى من نزعة الشعوبية والزندقة، ثم يبقى لمسلم - بعد ذلك كله - أنه أسس مدرسة البديع، فصار لها إماما تتلمذ من جاء بعده عليه، فإذا باسمه يذكر ما ذكرت مدرسته، أو ذكر هو أو أحد تلاميذه.

ثم يمكن تحديد الملامح العامة للصورة الفنية عند مسلم من عدة نواح:

- فهى تعتمد فى أطراف منها على القديم، خاصة فيما يتعلق بمسألة الوضوح الذى يلجأ إليه الشاعر حين يستعين بأفكار القدماء ومعانيهم، ثم يضفى عليها من أفكاره ومشاعره، وفى النهاية تأخذ شكلا ظاهريا حسيا تبدو فيه حدودها واضحة جلية.

ثم كان مسلم حريصًا فى صوره على أن يعبر عن ظروف حياته وتجاربه، ويترجم من خلالها مشاعره إلى معان وأشكال فنية، تتألق فى لوحات فنية يسلط عليها العصر أضواءه فيزيدها إشراقا.

وتبدو حرارة التجارب الذاتية للشاعر غير خافية، ولم تطو فى هذه الصور، بل ظهرت ما بين الأنماط الاستعارية والتشخيصية، وبين الحرص على كسوة هذا وذاك بأطراف من التحسين والتنميق البديع.

ثم إن الصورة عنده قليلا ما تأتى عفوية مباشرة إلا فى المواقف التى يرى فيها نفسه مضطرا إلى ملاحاة الآخرين، فينشد دون تعمُّد الصنعة فى التصوير، أو الصدق فى التعبير عن التجربة، ربما لأن هدفه فى مثل هذه الحالات لا يتجاوز إفحام خصمه، أو يتحول إلى إثارة الدهشة لدى المتلقى بالإتيان بأحسن ما استطاع من القول فى حدود الموقف ذاته.

وكان نتيجة بعض الزيف فى تجارب الشاعر أن تضاءل عنصر الصدق عنده فى بعض صوره، وتعاظمت فى مقابل ذلك براعته فى التعبير والتحسين الذى يغطى به ذلك الزيف.

ثم إنه أحرز تفوقا وسبقا فنيا فى بعض صوره التى ألح عليها الشعراء من بعده فقصروا عن ذلك.

– إن ما بدا من بعض التشويه فى بعض صوره لم يكن إلا نتيجة إسرافه وحرصه على إحراز ذلك السبق الفنى فى إطار البديع بألوانه المختلفة، مما أدى به – أحيانا قليلة – إلى الوقوع فى دائرة الغموض أو التعقيد الفنى.

– إن هذا التشويه فى جانب منه يمكن إرجاعه إلى زيف التجربة التى حاول مسلم أن يفتعل بعض المواقف أحيانا من أجلها، ويبدو هذا واضحا فى بعض المواقف الغزلية التى يرى فيها عذريا، وهو لم يمر بتجارب صادقة فى نفس الإطار فيغلب عليه فيها طابع التقليد المحض، أو افتعال الموقف وتزييف الشعور.

– إن نقاد عصره وشعراءه لم يكونوا غافلين عن سقطاته أو زلاته، فقد حمل بعضهم عليه حين رأوا منه خروجا علي روح الفن فى سبيل الإيقاع اللفظى.

– إن خصائص صورته فى الجانب التقليدى منها لا يختلف اختلافا جذريا عن صور القدماء، ففيها الخيال القريب، والاحتفال باللفظ والموسيقى والعاطفة

اليسيرة التى تنساب فى سهولة ووضوح، فتؤدى إلى تناثر الصور، واختطاف المناظر السريعة التى يحاول تلوينها بعد ذلك بما استطاع من صندوق أصباغ عصره.

- وتتمتع صوره فى جملتها بروح الشاعرية الموهوبة، كما تظهر فيها شخصيته الاجتماعية والفنية بما فيها من جمال وبلاغة وعذوبة وسلاسة وبساطة.

بل تبدو الصورة عنده مجالا خصبا تظهر فيه قدرته على الخلق الفنى والابتكار فى الأساليب والتجديد فى وسائل الأداء، وفى كل ذلك تظهر ملكاته وقدراته على الإحساس بالحياة والإبداع والإجادة.

لقد بدت الصورة عند مسلم تعبيرا عن نفسيته وحياته، وكشف خصائص فنه الأدبى، وعرضا لسمات مذهبه فى البديع، فجاءت صوره - فى معظمها - نابضة بالحياة والشعور والموسيقى، مع دقة التصوير وحدة الخيال، إنها حياة متدفقة تنطق بها الكلمات والتعبيرات، وتبرز فيها شخصيته وحياة عصره.

وعلى أية حال وصل مسلم بفنه الشعرى إلى درجة سمحت لنقاد عصره أن يضعوه بين فحول الشعراء، ولعل مرد ذلك - فى النهاية - إلى ما أتى به من تلك الصور البيانية البديعية التى جمع فيها بين الطبع والصنعة المتقنة، فكلاهما يتداخل فى شعره تداخلا يكشف عن قدرته الفنية، ويعكس تمكنه من أدوات التصوير التى عبر بها عن المعانى التى ملأت عليه حياته، وازدحمت بها حواسه.

* * *

المصادر والمراجع

أ - المصادر

(١) الآمدى: (أبو القاسم حسن بن بشر الآمدى) الموازنة بين الطائيين - تحقيق السيد أحمد صقر - ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦١

(٢) الأبشيهى: (شهاب الدين محمد بن أحمد أبى الفتح الأبشيهى) المستطرف من كل فن مستظرف. ط. مصطفى البابى الحلبى. القاهرة ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢م.

(٣) ابن الأثير: (ضياء الدين بن الأثير) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر. ط. مطبعة حجازى. القاهرة ١٩٣٥م.

(٤) ابن خلدون: (ولى الدين عبد الرحمن بن محمد بن الحسين بن خلدون) مقدمة ابن خلدون. ط. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة . د. ت.

(٥) ابن رشيق : (أبو على الحسن بن رشيق القيروانى الأزدى) العمدة فى محاسن الشعراء وآدابه ونقده - تحقيق محمد محيى الدين بن عبد الحميد: ط. دار الجيل. بيروت ١٩٧٢

(٦) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة. ط. مصر. القاهرة ١٩٣٢ - ١٣٥٠هـ.

(٧) ابن طباطبا العلوى: (محمد بن أحمد) عيار الشعر - تحقيق وتعليق طه الحجرى ومحمد زغلول سلام. ط. المطبعة التجارية الكبرى. القاهرة ١٩٥٦

(٨) ابن قتيبة: (أبو محمدعبد اللّٰه بن محمد بن مسلم بن قتيبة) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد شاكر. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٦

(٩) ابن قتيبة: عيون الأخبار. ط. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٢٨

(١٠) ابن المعتز: (عبد اللّٰه بن المعتز) البديع - شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى .ط. مصطفى البابى الحلبى. القاهرة ١٩٤٥

(١١) ابن المعتز: طبقات الشعراء. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة د.ت.

(١٢) ابن المعتز: فصول التماثيل فى تباشير السرور .ط. المطبعة العربية. مصر. القاهرة ١٩٢٥

(١٣) أبو أحمد الحسين بن عبد الله العسكرى: المصون فى الأدب – تحقيق عبد السلام هارون. ط. دائرة المطبوعات والنشر. الكويت ١٩٦٠

(١٤) أبو إسحاق إبراهيم المعروف بالرقيق النديم: قطب السرور فى أوصاف الخمور – تحقيق أحمد الجندى .ط. مجمع اللغة العربية. دمشق ١٩٦٩

(١٥) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى: العقد الفريد – شرح وترتيب أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى. ط. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٠

(١٦) أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى – تحقيق عبد الستار فراج.ط. دار الثقافة بيروت ١٩٥٩

(١٧) أبو نواس: (الحسن بن هانئ) ديوان أبى نواس – تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى. ط. مطبعة مصر. القاهرة ١٩٥٣

(١٨) أبو هلال العسكرى: (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى) كتاب الصناعتين – تحقيق على البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم ط. دار إحياء الكتب العربية عيسى الحلبى. القاهرة ١٩٥٢

(١٩) الأخطل: ديوان الأخطل. ط. المطبعة الكاثوليكية. بيروت ١٨٩١

(٢٠) الأعشى: ديوان الأعشى – تحقيق د. محمد محمد حسين. ط. مكتبة الآداب – ميدان الأوبرا – القاهرة/ ١٩٥٠

(٢١) امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس – تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٩

(٢٢) بشار بن برد: ديوان بشار – شرح محمد الطاهر بن عاشور. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٩ هـ – ١٩٥٠م.

(٢٣) التبريزى: (الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن على التبريزى) شرح القصائد العشر – تحقيق فخر الدين قباوة.ط. المكتبة العربية بحلب ١٩٦٩

(٢٤) الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ) البيان والتبيين. ط. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة ١٩٣٢

(٢٥) الجاحظ: كتاب الحيوان – تحقيق عبدالسلام هارون. ط. مصطفى البابى الحلبى. القاهرة ١٩٣٨

(٢٦) الجاحظ: رسائل الجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون. ط. مكتبة الخانجى بمصر. القاهرة ١٩٦٤.

(٢٧) جرير: ديوان جرير – تحقيق نعمان محمد أمين طه .ط. دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٩

(٢٨) جميل بن معمر العذرى: ديوان جميل تحقيق د. حسين نصار.ط. مكتبة مصر ١٩٦٧

(٢٩) الجهشيارى: الوزراء والكتاب – ت. الأستاذ السقا والإبيارى وشلبى بمصر . القاهرة ١٩٣٨

(٣٠) الحصرى: (إبراهيم بن على الحصرى القيروانى) زهر الآداب وثمر الألباب – ت. زكى مبارك. ط. دار الجيل للطباعة. بيروت ١٩٧٢

(٣١) الخالديان: المختار من شعر بشار (اختيار الخالدين) ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٤

(٣٢) الخالديان: الأشباه والنظائر – حققه وعلق عليه السيد محمد يوسف ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٥

(٣٣) ذو الرمة: ديوان ذى الرمة.ط. أمير قطر. المكتب الإسلامى للطباعة والنشر ١٩٦٤

(٣٤) زهير: ديوان زهير بن أبى سلمى.ط. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٤٤

(٣٥) طرفة: ديوان طرفة بن العبد – شرح الشنتمرى .ط. أميل بويلون ١٩٠١

(٣٦) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة - تحقيق هـ. ريتر.ط. وزارة المعارف. استانبول ١٩٥٤.ط. محمد رشيد رضا ١٩٣٩

(٣٧) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز - تصحيح محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطى.ط. مطبعة مجلة المنار ١٣٢١ هـ.

(٣٨) عنترة بن شداد: ديوان عنترة - تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبى.ط. المكتبة التجارية. القاهرة د.ت.

(٣٩) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه - تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - الطبعة الثالثة ، دار إحياء الكتب العربية . د. ت .

(٤٠) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. عنى بتصحيحه س. ١. بونياكر.

ترجمة سعد الدين توفيق. ط. مطبعة بريل بمدينة ليدن. د. ت.

(٤١) المرزبانى: (أبو عبيد اللَّه محمد بن عمران بن موسى) معجم الشعراء - تحقيق عبد الستار فراج. ط. دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٩ هـ ١٩٦٠م.

(٤٢) المرزبانى: الموشح. ط. المطبعة السلفية. القاهرة ١٣٤٣هـ.

(٤٣) المرزوقى: (أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى) شرح ديوان الحماسة - نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون.ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٨

(٤٤) مسلم بن الوليد: صريع الغوانى (مسلم بن الوليد) - تحقيق د. سامى الدهان. ط. دار المعارف. بمصر ١٩٦٩

(٤٥) المفضل الضبى: (أبو العباس المفضل بن محمد الضبى) المفضليات - تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٩

(٤٦) النويرى: (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويرى) نهاية الأرب فى فنون الأدب.ط. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٢٤

ب - مراجع عربية ومترجمة

(٤٧) آدم ميتز: الحضارة الإسلامية - ترجمة محمد عبد الهادى أبى ريدة ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٧

(٤٨) دكتور / ابراهيم السامرائى: لغة الشعر بين جيلين.ط. دار الثقافة بيروت. د. ت.

(٤٩) دكتور / إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان.ط. الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٥٢

(٥٠) دكتور / إحسان عباس: تاريخ النقد العربى عند العرب (نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى) ط. دار الأمانة، بيروت ١٩٧١ (الطبعة الأولى).

(٥١) دكتور / إحسان عباس: فن الشعر.ط. دار الثقافة. بيروت ١٩٥٩

(٥٢) د. أحمد أبو حماقة: فن المديح وتطوره فى الشعر العربى.ط. دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٢

(٥٣) أحمد أمين : ضحى الإسلام . ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . ١٩٣٤ .

(٥٤) أحمد أمين: النقد الأدبى. القاهرة ١٩٥٢

(٥٥) أحمد أمين مصطفى: الوصف فى الشعر العباسى. رسالة ماچستير مخطوطة بجامعة القاهرة.

(٥٦) دكتور / أحمد عبد الستار الجوارى: الشعر فى بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجرى.ط. مطابع دار الكاف بيروت ١٩٥٦

(٥٧) د. أحمد فريد رفاعى: عصر المأمون.ط. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٢٧

(٥٨) دكتور / أحمد كمال زكى: الحياة الأدبية فى البصرة.ط. دار المعارف بمصر. القاهرة. د. ت.

(٥٩) دكتور/ أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث. أصوله واتجاهاته ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢

(٦٠) أحمد محمد عنبر: قضية الأدب بين اللفظ والمعنى أو بين الأشكال والدلالات قديما وحديثا. ط. دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٥٤

(٦١) دكتور / أحمد مطلوب: مصطلحات بلاغية.ط. المجمع العلمى العراقى. بغداد ١٩٧٢

(٦٢) أحمد نصيف الجنابى: فى الرؤية الشعرية المعاصرة. ط. مطبعة الجمهورية. بغداد. د. ت.

(٦٣) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجبوسى ط. دار اليقظة العربية. بيروت ١٩٦٣

(٦٤) إرنست فيشر: ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم .ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٧١

(٦٥) إليزابيث درو: الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة محمد إبراهيم الشوش. ط. مطبعة ميمنة. بيروت ١٩٦١

(٦٦) إنعام الجندى: دراسات فى الأدب العربى .ط. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت . لبنان. د. ت.

(٦٧) أنيس المقدسى: أمراء الشعر فى العصر العباسى. ط. دار العلم للملايين. الطبعة الخامسة. بيروت ١٩٦١

(٦٨) دكتور / إيليا حاوى: فن الشعر الخمرى.ط. دار الثقافة، بيروت د.ت.

(٦٩) دكتور/ إيليا حاوى: فن الوصف .ط. دار الكتاب اللبنانى. بيروت طبعة ثانية ١٩٦٧

(٧٠) دكتور / بدوى طبانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى. ط. الأنجلو مصرية. القاهرة ١٩٦٣

(٧١) دكتور/ بدوى طبانة: دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث الهجرى. ط. الأنجلو مصرية. القاهرة ١٩٦٩

(٧٢) بركلمان: تاريخ الأدب العربى - ترجمة د. عبد الحليم النجار.ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦١

(٧٣) دكتورة / بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن): قيم جديدة للأدب العربى. دار المعرفة. القاهرة ١٩٦١

(٧٤) تشارلتن: فنون الأدب - ترجمة د. زكى نجيب محمود. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة د.ت.

(٧٥) دكتور / جابر عصفور: قضية الصورة الفنية فى الموروث النقدى والبلاغى. رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٧٢

(٧٦) جب (هـ أ - جب) : الأدب - ترجمة د. عبد اللطيف حمزة. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦

(٧٧) جرونبام: دراسات فى الأدب العربى - ترجمة إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال اليازجى. ط. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٥٩

(٧٨) دكتور/ جميل سعيد: تطور الخمريات فى الشعر العربى إلى أبى نواس.ط. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٤٥

(٧٩) جورج غريب: شعر اللهو والخمر: تاريخه وأعلامه. ط. دار الثقافة. بيروت د.ت.

(٨٠) جون ديوى: الفن خبرة. ترجمة زكريا إبراهيم.ط. دار النهضة العربية. القاهرة ١٩٦٣

(٨١) حياة جاسم: وحدة القصيدة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى .ط. مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٧٢

(٨٢) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية من جرير إلى المتنبى. رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٦٨

(٨٣) ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق – ت. د. يوسف نجم و د. إحسان عباس.ط. دار صادر، بيروت ١٩٦٧

(٨٤) رتشاردز: مبادئ النقد الأدبى – ترجمة مصطفى بدوى . ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٣

(٨٥) رجاء محمد عيد: المذهب البديعى فى الشعر والنقد. رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٨

(٨٦) رسمية موسى السفطى: أثر كف البصر على الصورة عند أبى العلاء. رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٦

(٨٧) روى كادون: الأديب وصناعته – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.ط. مكتبة ميمنة. بيروت ١٩٦٢

(٨٨) رينيه وليك وأوستن وارين: نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى. ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . بيروت ١٩٧٢

(٨٩) دكتور / زكى مبارك: الموازنة بين الشعراء .ط. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٨

(٩٠) سيد قطب: النقد الأدبى: أصوله ومناهجه. ط. دار الفكر العربى. طبعة ثانية. القاهرة ١٩٥٤

(٩١) دكتور / سيد نوفل : شعر الطبيعة فى الأدب العربى .ط . مطبعة مصر. القاهرة ١٩٤٥ .

(٩٢) دكتور / شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ. ط. دار المعارف. بمصر. القاهرة ١٩٦٥

(٩٣) دكتور / شوقى ضيف: العصر العباسى الأول . ط. دار المعارف . بمصر . القاهرة .

(٩٤) دكتور/ شوقى ضيف: فى النقد الأدبى. ط. دار المعارف القاهرة ١٩٦٢

(٩٥) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى. ط. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٣٧

(٩٦) دكتور/ طه حسين: حديث الأربعاء.ط. دار المعارف ١٩٧٠

(٩٧) دكتور/ طه حسين: من حديث الشعر والنثر. ط. دار المعارف. بمصر. القاهرة ١٩٦٩

(٩٨) عباس محمود العقاد: ابن الرومى. حياته من شعره .ط. مطبعة مصر. القاهرة. د. ت.

(٩٩) دكتور / عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب. ط. الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٤٩

(١٠٠) عبد القادر رباعى: مسلم بن الوليد : حياته وشعره. رسالة ماچستير، مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٧٢

(١٠١) دكتور/ عبد الكريم اليافى: دراسات فنية فى الأدب العربى. ط. مطبعة جامعة دمشق ١٩٦٣

(١٠٢) دكتور / عبد اللّٰه الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ط. مصطفى البابى الحلبى. القاهرة ١٩٥٥

(١٠٣) عدنان عبد النبى البلداوى: المطلع التقليدى فى القصيدة العربية. ط. مطبعة الشعب. بغداد د. ت.

(١٠٤) دكتور / عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى. ط. دار الفكر العربى. القاهرة ١٩٥٥

(١٠٥) دكتور / عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب. ط. دار المعارف. بمصر. القاهرة ١٩٦٣

(١٠٦) دكتور/ عفيف البهنسى: دراسات نظرية فى الأدب العربى. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٤

(١٠٧) على الزيبدى: فى الأدب العباسى.ط. دار المعرفة. القاهرة ١٩٥٩

(١٠٨) د. عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ط. المكتب التجارى للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٤

(١٠٩) د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربى (الأعصر العباسية) ط. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٨

(١١٠) فؤاد ترزى: مسلم بن الوليد صريع الغوانى.ط. دار الكتاب. بيروت ١٩٦١

(١١١) كراتشكوفسكى: دراسات فى تاريخ الأدب العربى. ط. دار النشر، موسكو ١٩٦٥

(١١٢) كولنجوود : مبادئ الفن - ترجمة أحمد حمدى محمود . ط . الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة . د . ت .

(١١٣) لاسل آبر كرمبى: قواعد النقد الأدبى. ترجمة محمد عوض محمد ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٤

(١١٤) لانسون: منهج البحث فى اللغة والأدب - ترجمة د. محمد مندور ط. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٤

(١١٥) دكتور / لطفى عبد البديع: الشعر واللغة.ط. النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦٩

(١١٦) لويس بوجان : الشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجبوسى. ط. دار الثقافة بيروت ١٩٦١

(١١٧) لويس هورتيك: الفن والأدب - ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعى. ط. وزارة الثقافة والإرشاد القومى. دمشق ١٩٦٥

(١١٨) محمد أحمد برانق: البرامكة فى ظلال الخلفاء.ط. دار المعارف بمصر . القاهرة د. ت.

(١١٩) دكتور / محمد جميل سلطان: صريع الغوانى مسلم بن الوليد الأنصارى ط. دار الأنوار – بيروت . الطبعة الثانية ١٩٦٧

(١٢٠) محمد الخضر التونسى: الخيال فى الشعر العربى.ط. مطبعة مصر. القاهرة ١٩٢٢

(١٢١) دكتور / محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى.ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٤

(١٢٢) دكتور / محمد عبد العزيز الكفراوى: الشعر العربى بين الجمود والتطور. ط. مكتبة نهضة مصر. القاهرة ١٩٥٨

(١٢٣) دكتور محمد عبد المنعم خفاجى :

- ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان . ط. مكتبة الحسين التجارية – القاهرة ١٩٤٩ .
- أعلام الشعر الجاهلى – مطبعة محمد توفيق – مصر – القاهرة ١٩٤٤ .
- الحياة الأدبية فى العصر العباسى . ط. دار العهد الجديد للطباعة . الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٥٤ .

(١٢٤) محمد عبد الهادى محمود :

- نظرية الصورة الشعرية عند شعراء مدرسة الديوان . رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة – ١٩٧٢ .

(١٢٥) محمد على أبو حمدة :

- أبو القاسم الآمدى وكتاب الموازنة . ط. الدار العربية للطباعة والتأليف والترجمة .

(١٢٦) محمد العوض الوكيل :

- الشعر بين الجمود والتطور . ط. المؤسسة المصرية العامة للطباعة والتأليف والترجمة – القاهرة – ١٩٦٤ .

(١٢٧) دكتور محمد غنيمى هلال :

- النقد الأدبى الحديث . ط. دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٤ .

(١٢٨) محمد محمد عنانى :

- النقد التحليلى . ط. دار الجيل للطباعة - بيروت . د. ت .

(١٢٩) دكتور محمد مصطفى هدارة :

- اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى . ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٣ .
- مشكلة السرقات فى النقد العربى .ط. الانجلو مصرية - القاهرة ١٩٥٨ .

(١٣٠) محمد مفيد الشوباشى :

- الأدب ومذاهبه . ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٠ .

(١٣١) دكتور محمد مندور :

- النقد المنهجى عند العرب . ط. دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٩ .
- النقد والنقاد المعاصرون . ط. مكتبة نهضة مصر . القاهرة . د. ت .

(١٣٢) محمد المهدى البصير :

- فى الأدب العباسى . ط. النعمان - النجف الأشرف - بغداد ١٩٧٠ .

(١٣٣) دكتور محمد النويهى :

- الشعر الجاهلى : منهج فى دراسة وتقويمه . ط. الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة . د . ت .
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ط - معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦٦ .

(١٣٤) دكتور/ محمد الههياوى: الطبع والصنعة فى الشعر. ط. النهضة المصرية. القاهرة ١٣٥٨ هـ.

(١٣٥) د. محمود الريداوى: الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام. ط. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت ١٩٦٧

(١٣٦) دكتور / مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٥١

(١٣٧) مصطفى صادق الرافعى: تاريخ آداب العرب. الطبعة الأولى. مطبعة الاستقامة. القاهرة ١٩٥٣

(١٣٨) دكتور/ مصطفى الصاوى الجوينى: ألوان من التذوق الأدبى. ط. منشأة المعارف. الإسكندرية.

(١٣٩) دكتور/ مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربى.ط. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهر. د. ت.

(١٤٠) دكتور/ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. ط. مكتبة مصر. القاهرة. د. ت.

(١٤١) دكتور/ مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم.ط. الجامعة الليبية . كلية الآداب . د . ت .

(١٤٢) دكتور / مصطفى ناصف: نظرية المعنى فى النقد العربى.ط. دار القلم. القاهرة ١٩٦٥

(١٤٣) دكتور/ نجيب محمد البهبيتى: أبو تمام الطائى - حياته وحياة شعره.ط. دار الفكر . بيروت.د.ت.

(١٤٤) دكتور/ نجيب محمد البهبيتى: تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى. ط. مطبعة دار الكتب. القاهرة ١٩٥٠

(١٤٥) نسيب عازار: نقد الشعر فى الأدب العربى.ط. دار المكشوف. بيروت ١٩٣٩

(١٤٦) نعيم اليافى: الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث. رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٧

(١٤٧) نيكولسون: التاريخ الأدبى للعرب - ترجمة صفاء خلوصى.ط. المكتبة الأهلية. بغداد ١٩٦٦

(١٤٨) يوسف البلقاس: البديع فى الشعر إلى القرن الرابع. رسائل ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٦٨

(١٤٩) يوسف حسين بكار: اتجاهات الغزل فى القرن الثانى الهجرى. رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٨

(١٥٠) دكتور / يوسف خليف: الحب المثالى عند العرب.ط. دار المعارف بمصر ١٩٦١

(١٥١) دكتور/ يوسف خليف: حياة الشعر فى الكوفة.ط. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٨

(١٥٢) دكتور/ يوسف خليف: ديوان «نداء القمم» (المقدمة) ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة د. ت.

جـ : مراجع أجنبية

(153) Caroline Spurgeon: Shakespeare's imagery and what it telle us. Cambridge at hte Universty press, 1968.

(154) Stephen Spender: The Making of a Poem London, 1955.

(155) W. H. clemen: The Development of shakespeare's Imagery. London, 1953.

د: دوريات

(١٥٦) **مجلة الآداب البيروتية:**

١- د. إيليا حاوى: الخيال والرؤية الشعرية يناير ١٩٦٣

٢- د. إيليا حاوى: العقل فى الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز. ديسمبر ١٩٦٢

٣- نازك الملائكة: دلائل التكرار فى الشعر. أكتوبر ١٩٥٧

(١٥٧) مجلة الآداب:

١- د. محمد مصطفى بدوى : الذاتية فى الشعر. نوفمبر ١٩٥٦

٢- د. محمد مصطفى بدوى: الموضوع فى الشعر. فبراير ١٩٥٦

٣- د. محمد مصطفى بدوى: الوحدة الفنية فى الشعر. إبريل ١٩٥٧

(١٥٨) مجلة الثقافة:

١- د. أحمد فؤاد الأهوانى: الشعر والحياة ١٩٥٢

(١٥٩) مجلة الكاتب:

د. سهير القلماوى: تراثنا القديم فى أضواء حديثة. يونيو ١٩٦١

صلاح عبد الصبور: توحد الشعر. يونيو ١٩٦١

(١٦٠) مجلة كلية الآداب - جامعة الرياض:

د. النعمان القاضى: جدل أبى تمام فى الشعر. المجلد الثانى ١٩٧٢

(١٦١) مجلة كلية الآداب العراقية:

د. أحمد مطلوب: اتجاهات البلاغة العربية ١٩٦٢

(١٦٢) مجلة المجلة:

١- د. زكريا إبراهيم: هل الفن صناعة؟. ديسمبر ١٩٥٩

٢- د. عز الدين إسماعيل: تشكيل الصورة الشعرية. أكتوبر ١٩٥٩

٣- د. محمد غنيمى هلال: الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية. أغسطس ١٩٥٩

٤- د. محمد غنيمى: فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين. سبتمبر ١٩٥٩

٥- د. محمد مندور: التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية. أغسطس ١٩٥٨

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

تمهيد ٣

الفصل الأول: المصادر

(١) النموذج الطللى (بين الموروث والحضارى) ٦٩

(٢) مقومات اللوحة الخمرية (بين الذاتية والتقليد) ١٠١

(٣) النمط الغزلى (صريع الغوانى) ١٢٥

(٤) لوحة المدح (بين الاتباع والابتكار) ١٤٣

(٥) النموذج الحماسى (بين المادة الجاهزة والإيقاع الحربى لعصره)..... ١٦٥

(٦) لوحة الرثاء (ذاتية الأداء ومعالجة الموروث) ١٧١

تعقيب خاص: خلاصة حوار حول الإطار التاريخى لصوره وطابعها النقدى ١٧٥

الفصل الثانى : التشكيل والأداء.

(١) مستويات التشكيل الجمالى للصورة ١٨٩

(٢) المستويات التشبيهية ١٩٩

(٣) البعد الاستعارى ٢١١

(٤) البديع ودوره فى تخلق الصورة ٢٢٩

(٥) اللغة فى سياق التشكيل الجمالى للصورة ٢٨٥

(٦) خيال الشاعر ومعايير الإبداع الفنى فى الصورة ٣٠١

(٧) أثر المقدرة الفنية فى الصورة التراثية والصورة الحضارية ... ٣١١

الموضوع **الصفحة**

الفصل الثالث: توظيف الصورة الفنية فى شعره :

(١) البعد الزخرفى ٣٥١

(٢) المستوى الجمالى ٣٧١

(٣) الدلالة الاجتماعية ٣٨١

(٤) النمط الذاتى ٤٠٥

الفصل الرابع: التقويم

(١) الموقف النقدى القديم من شعره ٤٢٧

(٢) مفهوم القدماء لطبيعة صوره ٤٤٥

(٣) بين مقومات الأصالة ومزالق الزيف ٤٦٥

(٤) حول أساليب المعالجة التصويرية عامة ٤٩٣

مصادر ومراجع ٥٠٢

الفهرس ٥١٧

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلي) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت: ٧٩٤٢٠٧٩